

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université de Jijel

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Langue et Littérature Françaises



N° de Série :

N° d'ordre :

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master

Spécialité : Sciences des textes littéraires

**La narration dans *Puisque mon cœur est mort*
de Maïssa bey**

Étudiante :

KRIOUI Kawther

Directeur de recherche :

Mme : ABDELAZIZ Radhia

Membre de jury :

Président : BAYOU Ahcene

Rapporteur : ABDELAZIZ Radhia

Examineur : ADJROUD Ahlem

Année universitaire 2015

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Dieu le tout puissant, qui m'a donné la force et la patience d'accomplir ce modeste travail.

Je tiens à remercier particulièrement madame ABDELAZIZ RADHIA d'avoir accepté de diriger ce travail. Son soutien, sa clairvoyance et ses compétences m'ont été d'une aide inestimable durant toute la période de la réalisation de ce travail.

Je tiens à remercier sincèrement les membres du jury qui me font le grand honneur d'évaluer ce mémoire et de l'enrichir par leurs propositions.

Je tiens également à remercier tous mes enseignants pour la qualité de l'enseignement qu'ils ont bien voulu me prodiguer durant mes études à l'université afin de me donner une formation de qualité.

Un très grand merci à toute ma famille ; à mes très chers parents, qui ont toujours été là pour moi et dont je suis entièrement reconnaissant, et à mes frères pour leurs encouragements.

Enfin, je tiens à remercier tous mes amis qui ont toujours été là pour moi pour leur sincère amitié et leur confiance.

Un grand merci à toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

Dédicaces

Je dédie ce mémoire

A toute la famille

A mes parents : Kehal Hafida et Krioui Abdelmadjid

A mes sœurs : Mouna, Amina et Khadidja

A mon frère : Mohamed

A mes chères amies : Bouchra, Chahrazed, Mouna, Nabila, Noussaiba et Zineb.

Table des matières

Introduction.....	5
Première partie : Narration et fragmentation	10
Premier chapitre : La structure narrative	11
1. Notions théoriques	12
1.1. La narratologie :.....	12
1.2. Le récit	12
1.3. La narration.....	13
1.4. Le roman épistolaire	13
2. <i>Puisque mon cœur est mort</i> : un roman épistolaire (la structure du roman).....	16
2.1. Le prologue et l'épilogue.....	18
2.2. Fonctions de la lettre.....	19
2.3. Auteur, narrateur et narrataire	20
a. L'auteur.....	20
b. Le narrateur.....	20
c. Le narrataire	21
2.4. Le point de vue (focalisation)	22
2.5. La distance (mode narratif) :	24
Deuxième chapitre : L'écriture entre fragmentation et intertextualité.....	26
1. L'intertextualité, essai de définition	27
2. La fragmentation.....	32
3. Les différentes marques de fragmentation dans le roman	33
3.1. Les intertitres	33
3.2. La poésie comme marque de fragmentation dans le roman	35
3.3. La citation	36
3.4. Les emprunts en italique.....	37
3.5. Des titres d'œuvres citées dans le roman en italique.....	39
4. La narration et la fragmentation	39
Deuxième partie : La narration et la mémoire.....	45
Premier chapitre : Temps et espace	43
1. Analyse du temps.....	44

1.1. Le temps de la narration	45
1.2. Le temps du récit	46
1.2.1. L'ordre :	47
a. L'analepse	47
b. La prolepse	47
1.2.2. La durée (Anisochronies.)	48
a. L'ellipse	48
b. La scène	49
c. Le sommaire	49
d. La pause	50
1.2.3. La fréquence	50
2. L'espace	51
2.1. L'espace, entre narration description	52
2.2. L'espace entre narration et écriture	53
Deuxième chapitre : Psychologie du narrateur.....	56
1. La théorie de la psychanalyse	57
2. L'écriture peut-elle être thérapeutique ?	59
2.1. Le travail de la mémoire	64
2.2. Le rêve	67
Conclusion	71
Bibliographie :	73

Introduction

La littérature algérienne de langue française a rompu avec la tradition de la production littéraire arabe (orientale) qui privilégiait le genre poétique et théâtral, tout en utilisant la langue française au lieu de la langue arabe, la langue maternelle, pour recourir à la forme romanesque, mais bien que leurs écrits soient en langue française on trouve que ces écrivains ont aussi rompu avec la tradition romanesque française (surtout les sujets traités). Cette littérature se présente notamment par le genre romanesque dont le contenu remet en cause la société coloniale, les mœurs traditionnelles ou les contradictions actuelles de la décennie noire et la réconciliation.

La littérature algérienne de langue française, dominée par les noms d'hommes tel que : Mouloud FERAOUN, Rachid MIMOUNI, Mohamed DIB, Kateb YACINE, MOULOUD MAMMERI, Rachid BOUDJEDRA, Yasmina KHADRA, Azouz BEGHAGH ..., a aussi donné aux femmes le droit à la parole et la libre expression afin d'imposer leurs noms et leurs écritures. Des noms de femmes ont illustré le patrimoine littéraire de l'Algérie et de la région du Maghreb comme : Assia DJEBAR, Maïssa BEY, Nina BOUARAOU, Leila SEBBAR, et bien d'autres connues et reconnues de par leur engagement littéraire.

Les années 80 ont été fécondes pour cette littérature de langue française : auteurs nouveaux, écritures nouvelles. Les témoignages et les récits de vies sont devenus de plus en plus intensifs. Cela se remarque sur l'ensemble de la littérature algérienne de fiction et de témoignages ; on veut parler en toute liberté, plaider sa propre cause, sortir du silence.

A partir des années 1990 et jusqu'à nos jours, on assiste à une explosion de l'écriture féminine. Les écrivains publient des œuvres qui ont comme sujet la réalité algérienne pendant les années 90 : ils témoignent surtout de la crise algérienne et de la situation difficile des femmes.

Nous avons choisi de travailler sur un roman contemporain de l'écrivaine algérienne de langue française Maïssa BEY, qui s'intitule *Puisque mon cœur est mort* paru, en 2010. Mais à la différence du roman traditionnel, Maïssa BEY met l'accent, pas seulement sur l'histoire, mais aussi sur la narration de celle-ci, sur son mode et son style. Dans ce modeste travail, nous voulons démontrer le fonctionnement de la narration à la première personne dans un roman qui présente les caractéristiques du genre épistolaire.

Il est clair que ce ne peut être que par une décision et un choix qui est guidé par la volonté de se libérer de quelque chose ou trancher un conflit. Les tendances, les désirs, les sentiments, ainsi que les idées commandent davantage les conduites humaines. La liberté chez Maïssa BEY se traduit par plusieurs formes d'expression : une rupture avec la société et le système, une interrogation sur son passé et son avenir, une écriture sur son quotidien en péril, et un désir de dévoiler les souffrances des femmes.

En cent quatre-vingt-trois pages, la romancière replonge ses lecteurs dans les « années rouges » et les événements tragiques qu'a connus l'Algérie.

Le roman raconte l'histoire d'une dame Aïda, quarante-huit ans, divorcée, professeure d'anglais à l'université dont le fils Nadir, 24 ans, étudiant en médecine vient d'être assassiné un soir sur le chemin du retour par un terroriste. Le jour où elle découvre, sur une photo, le visage de l'assassin, Aïda part à sa recherche. Pour ne pas perdre la raison et pour se soulager du poids d'une souffrance, que les autres, pour elle, ne comprennent pas, la mère décide d'écrire chaque jour des lettres à son fils. Elle le fait revivre dans le passé de son enfance, ou dans le temps présent, celui d'avant l'assassinat. Au-delà des conventions, elle exprime ses colères, ses sensations, sa révolte et ses sentiments d'après mort qu'elle grave dans son cahier d'écolière, en essayant de partager avec lui tout instant de sa vie.

Aïda passe ses journées dans son appartement où elle s'enferme, ou dans les simples allers-retours au cimetière, où elle retrouve d'autres « sœurs en détresse », d'autres mères d'enfants assassinés, d'autres femmes, épouses, filles ou sœurs de victimes du terrorisme. Elle n'entretient des relations qu'avec Hakim, le meilleur ami de son fils et Assia, une jeune femme dont il est tombé amoureux, mais que la mère n'a connue qu'après sa mort.

Aïda ne s'arrête pas de demander quelles pourraient être les raisons de l'assassinat de son fils ! Confusion, jusqu'au point où elle se sent coupable ou qu'elle est la cause de sa mort.

La quête de l'assassin dont elle voit la photo, grâce à Hakim, devient un but tenace pour la mère qui ne cesse pas de rejeter la folie de celui qui s'est arrogé le droit d'arracher la vie d'un jeune homme, à l'abri des sentences divines inventées par des

esprits déviés. L'absurdité de l'assassinat atteint son comble lorsque Hakim vient lui apprendre que Nadir avait été tué par erreur, à la suite d'une confusion. Son assassin, un repentant amnistié et récemment remis en liberté, en a témoigné. C'était lui, Hakim, le fils du commissaire de police que les islamistes cherchaient à abattre. L'une de ses « sœurs en détresse », Kheïra, sait où habite l'assassin de Nadir. Aïda pourra donc venger la mort de son fils, mais suite à l'intervention du Hakim dans une tentative de détourner l'arme dirigée vers l'assassin, il tombe victime de la vengeance.

Ce qui nous incite à analyser le roman, est qu'il raconte une histoire pleine de chagrin et d'émotion. Le roman regroupe cinquante titres sous forme de lettre, le dialogue est avec l'être disparu (mort) qui n'existe que dans les souvenirs. Le texte ne comporte aucune date et il chemine entre évocation du passé et narration du présent.

En ce sens, la problématique à laquelle nous tenterons de répondre, dans le cadre de notre recherche intitulée *La Narration dans Puisque mon cœur est mort* de Maïssa BEY se présente ainsi :

Comment se construit la voix narrative ?

Dans un roman dit épistolaire, quelles fonctions jouent les lettres dans la narration ?

Quelle est l'effet de la mémoire sur la narration ?

Dans les pages qui vont suivre, nous tenterons au fur et à mesure, à l'aide d'exemples tirés du texte de répondre à notre problématique. Notre plan de travail sera divisé en deux parties :

Dans la première partie *Narration et fragmentation*, nous nous intéresserons dans un premier chapitre au cadre narratif, en se basant sur la théorie de la narratologie proposée par GENETTE nous allons étudier la structure narrative dans le roman (statut du narrateur, le mode narratif et la focalisation) et le rôle que jouent les lettres dans son genre épistolaire. La notion de l'intertextualité nous permettra ensuite dans le deuxième chapitre de saisir les différentes marques de la fragmentation narrative dans notre corpus et qui régissent l'organisation du tout épistolaire.

Dans la deuxième partie qui s'intitule *La narration et la mémoire*, nous étudierons dans le premier chapitre « temps et espace » le cadre spatio-temporel, nous allons nous concentrer sur l'utilisation du temps dans le roman en nous appuyant sur la

théorie de GENETTE, l'analyse va porter sur le temps de la narration (narration ultérieure, simultanée ou intercalée) et le temps du récit (l'ordre, la fréquence et la durée). Pour la représentation de l'espace dans le roman, nous allons voir l'espace entre narration et description. Dans le dernier chapitre « psychologie du narrateur », nous étudierons l'état psychique de la narratrice au niveau des souvenirs et de la mémoire et son rôle sur l'écriture, en nous appuyant sur la théorie psychanalytique chez FREUD.

Première partie

Narration et fragmentation

Premier chapitre

La structure narrative

1. Notions théoriques :

1.1. La narratologie :

La narratologie (terme proposé par Todorov 1969) prend ses racines dans le Formalisme russe et le New Criticism, mais c'est avec le structuralisme français, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, qu'elle a connu son essor.

Pour bien cerner l'apport de la narratologie, il faut d'abord et avant tout connaître les nuances existantes entre trois mots dont le sens est souvent confondu : L'histoire, le récit et la narration. Globalement, l'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un, c'est-à-dire le narrateur, et dont la représentation finale engendre un récit. De fait, la narratologie est une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée.

Il existe deux orientations de la narratologie. La première, appelée sémiotique narrative, est représentée par PROPP, BREMOND, GREIMAS, etc. elle vise la narrativité de l'histoire sans souci du support qui la véhicule. L'autre conception de la narratologie prend pour objet, non pas l'histoire, mais le récit comme mode de représentation verbale de l'histoire et tel qu'il s'offre directement à l'analyse.

Les travaux de Gérard GENETTE s'inscrivent dans la continuité des recherches allemandes et anglo-saxonnes, et se veulent à la fois un aboutissement et un renouvellement de ces critiques narratologiques. Rappelons que l'analyse interne, à l'instar de toute analyse sémiotique, présente deux caractéristiques.

D'une part, elle s'intéresse aux récits en tant qu'objets linguistiques indépendants, détachés de leur contexte de production ou de réception. D'autre part, elle souhaite démontrer une structure de base, identifiable dans divers récits. GENETTE établit une poétique narratologique, susceptible de recouvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés. Selon lui, tout texte laisse transparaître des traces de la narration.

1.2. Le récit :

Le récit est le texte, la forme orale ou écrite qui présente une histoire. Pour GENETTE :

« ...récit désigne la succession d'événements, réels ou

fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. « Analyse du récit » signifie alors étude d'un ensemble d'actions... »¹.

Selon la distinction de Gérard Genette, le récit englobe « *les contes, les légendes et les mythes, les mémoires et les chroniques, les faits divers et les nouvelles, les épopées et les romans..., la vraie vie comme les destins fictifs* »². Notre corpus s'inscrit dans la catégorie des romans. On trouve le mot « roman » dans la première page de couverture.

1.3. La narration :

L'écriture n'est pas un acte gratuit parce qu'elle est destinée à la réception. Il y a différentes façons de raconter une histoire et de donner une identité propre au récit : le point de vue du narrateur peut différer, la chronologie de l'histoire par rapport à celle de la narration peut être changeante, les thèmes mis en valeur peuvent varier, la vitesse de narration peut se modifier, une même histoire peut contenir plusieurs niveaux de narration, etc.

Le processus de la narration prend tout son sens lorsque l'on met en lumière la différence entre l'histoire, qui est le contenu de la narration (faits, états ou sentiments), le récit, qui est le produit de la narration et de l'histoire, et la narration elle-même, qui est la manière dont les faits sont racontés, ou, plus précisément, qui constitue l'ensemble de procédés de la mise en récit.

À proprement parler, on ne devrait parler de narration que dans le cas d'un récit diégétique (ou diégèse), qui est la relation de faits se déroulant dans le temps, par opposition au récit mimétique (toute forme d'énoncé qui donne une image synchronique du réel, qui « mime » le réel, comme la description).

1.4. Le roman épistolaire :

Il faut remonter au premier siècle Avant Jésus-Christ pour trouver l'ancêtre du roman épistolaire : *Les Héroïdes* d'Ovide, recueil constitué de 21 lettres en vers écrites

¹ GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p71.

² ARON Paul, DENNIS Saint-Jacques, VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 407

par des héroïnes à leurs amants ou époux absents, l'exemple de Pénélope à Ulysse.

Mais, ce sont surtout *Les lettres portugaises* de Guilleragues (1628-1685) qui sont considérées comme le premier roman épistolaire important de la tradition française. On retrouve en effet les accents lyriques de la passion amoureuse, de la lutte contre cette passion et de la déception amoureuse.

Le roman par lettres ou roman épistolaire a connu son apogée au XVIII^e siècle ; de très grands noms de la littérature l'ont illustré, comme Pierre Choderlos De LACLOS avec *les Liaisons dangereuses* ou Jean-Jacques ROUSSEAU avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse*.

Le roman épistolaire du XX^eme siècle se caractérise par le récit à la première personne. La forme marquée par intervention de pensées intérieures et des sentiments des intériorisations, elle favorise la subjectivité

La particularité du roman, par rapport aux autres genres narratifs, est de ne pas être marqué par son contenu (contrairement au conte de fées, toujours associé au merveilleux), ni par sa forme (contrairement à la nouvelle, nécessairement dense et axée sur son dénouement).

Un roman est constitué d'actions qui s'organisent en une intrigue. Cette intrigue est composée de séquences, c'est-à-dire des passages qui forment une unité sur le plan du temps, des lieux, de l'action et des personnages. On a pu constater qu'une intrigue romanesque possédait une structure-type, commune à tous les récits. Elle peut être représentée par un schéma appelé schéma narratif simple qui prend en compte la succession logique des événements. Mais ce schéma peut être plus ou moins modifié ; certaines étapes peuvent être difficiles à reconnaître, ou leur ordre changé. C'est tout à fait le cas du roman épistolaire.

Jan HERMAN affirme que : « *le débordement de la formule épistolaire sur différentes couches textuelles n'est pas de nature à faciliter la définition de roman par lettre* »¹.

Dans un roman épistolaire, l'action se développe par lettres. En utilisant les lettres comme moyen pour construire l'action, le genre a introduit une nouvelle technique

¹ HERMAN Jan, *Le Mensonge romanesque. Paramètre pour l'étude du roman épistolaire en France*, Leuven University Press, Leuven, 1989, p.25

littéraire. Dans les autres genres, les lettres jouent un rôle secondaire dans le récit et ne sont que des parties incluses dans la narration.

Frédéric CALAS, pour lui le roman épistolaire est un croisement « *Le roman épistolaire est une forme conditionnée historiquement, qui doit son existence à la conjonction d'une forme d'expression, la lettre, et d'un genre littéraire en mutation permanente à la fin du XVII^e siècle, le roman.* »¹.

Dans le roman épistolaire, les lettres forment une continuité narrative qui permet de les lire comme une seule histoire, et deviennent ainsi un instrument de la narration aussi bien que de l'action.

Les chapitres des romans épistolaires sont généralement organisés par les lettres écrites entre les personnages (ou bien par un seul personnage), (chaque lettre séparée des autres et portant un chiffre, un titre, une date, le nom du destinataire ou une combinaison de ces éléments).

La typologie du roman épistolaire peut s'établir à partir du nombre des épistoliers :

- roman à une voix : seules les lettres du destinataire peuvent être lues, celles du destinataire ou ne sont pas communiquées, le destinataire reste muet, comme c'est le cas dans *Les lettres portugaises* de Guilleragues. On parlera alors de monophonie.

- roman à plusieurs voix : plusieurs personnages communiquent entre eux et constituent des réseaux épistolaires : c'est le cas des *Lettres persanes* de Montesquieu, de *La nouvelle Héloïse* de Rousseau et des *Liaisons dangereuses* de Laclos. On parlera alors de polyphonie.

La perspective, quoique limitée à celle de chaque épistolier, elle contribue à nous donner de chaque personnage un portrait fait de multiples facettes, « *Les diverses lettres d'un même personnage représenteront la courbe de sa vie intérieure, à la manière d'une suite d'instantanés* »². Jan HERMAN affirme que le roman par lettre ne trouve pas une théorie cohérente par rapport aux autres genres romanesques :

« *Toutefois, aucune théorie cohérente et opératoire du*

¹ CALAS Frédéric, *Le roman épistolaire*, Nathan, Paris, 1996, p.13

² ROUSSET Jean, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris, 1973, p.69

discours du récit ne préside à ces recherches. Même après la parution des travaux narratologiques de G. Genette, le roman épistolaire ne semble pas avoir bénéficié d'un intérêt systématique de la part des narratologues français et anglo-saxons. S'il n'est pas entièrement négligé, ce n'est que par allusions fugitives qu'il apparaît dans la plupart des théories narratologiques. Les aspects privilégiés par les spécialistes concernent le traitement temporel et notamment l'aspect intercalé de la narration par lettres, d'un côté, et la focalisation, de l'autre. »¹

2. *Puisque mon cœur est mort* : un roman épistolaire (la structure du roman) :

Maïssa BEY dans *Puisque mon cœur est mort* écrit dans une langue simple mais qui véhicule une charge émotionnelle très forte, le roman présente une très belle réflexion sur le deuil et la perte d'un être cher.

La forme épistolaire exige la présence d'un ou plusieurs destinataires et destinataires dans le roman pour dire qu'il s'inscrive dans le genre épistolaire. Le destinataire des lettres ou bien l'émetteur dans *Puisque mon cœur est mort*, est représenté par le personnage de Aïda, une femme blessée par la mort de son unique fils. Alors qu'on attendait ses prières, son acceptation de la volonté divine, elle se met en quête du meurtrier de son fils et pour survivre son absence elle lui écrit chaque jour des lettres dans un cahier d'écolier. Le récepteur, le défunt fils Nadir, est absent physiquement mais omniprésent symboliquement à travers l'écriture.

Dans le cas du roman, la destinataire n'attend évidemment pas de réponse dans le cas où elle s'adresse à une personne décédée.

« L'absence de l'autre fait entrer le scripteur dans un espace fictionnel : l'autre auquel il écrit n'est plus l'autre réel mais celui qu'il imagine, et le moi qu'il met en scène à destination de l'autre est lui-même un moi imaginaire. La lettre tend par là à

¹ HERMAN Jan : *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire* France, Leuven University Press, Leuven, 1989, p.9.

devenir purement spéculaire – en elle, je parle de moi à moi. »¹.

C'est une sorte du monologue.

Les lettres s'inscrivent dans la catégorie de la fiction à cause d'une communication impossible dès le début. Aïda sait très bien que son fils ne lira jamais ces lettres non envoyées sont pour remplir le vide créé par son absence :

«Je t'écris... depuis... je ne sais pas... [...]. Toute dimension du temps n'a plus aucun sens pour toi, pour moi, pour tout ce qui nous relie désormais... [...] Il me suffit d'enjamber les jours, de traverser les nuits pour arriver jusqu'à toi. Que m'importe le rythme des saisons puisque tu n'auras plus jamais froid, plus jamais chaud !» (p.18).

Le roman est divisé en cinquante lettres. Chacune des lettres porte un titre, numéroté, qui renvoie au thème de celle-là. Une lettre-prologue au début du roman nous lance au cœur des événements et un épilogue comme lettre qui clos la correspondance nous indique la fin. On a essayé de les classer dans le tableau suivant :

Prologue	18. Remords	35. Elle II
1. Photo I	19. Visite II	36. Haines
2. Pleureuses	20. Lettre	37. Mots II
3. Écrire	21. Odeurs de vie	38. Odeur de poudre
4. Premier jour	22. Pulsations	39. Nuit II
5. Procès	23. Hakim I	40. Kheïra
6. Mots I	24. Rêve	41. Figure libre
7. Photo II	25. Quarantième jour	42. Elle III
8. Les unes et les autres	26. Le père	43. Mots III
9. Larmes	27. Reconstitution	44. Guerres
10. <i>Sad and worried</i>	28. Inventaire	45. Hakim II
11. Folie	29. Sangs	46. Lui II
12. Lui I	30. Elles	47. Mektoub
13. Noir	31. Haine	48. Toi II
14. Elle I	32. Partir	49. Après

¹ FERREYROLLES GERARD, *L'épistolaire, à la lettre*, Littératures classiques, 2010 (N° 71), p. 5-27
URL: www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2010-1-page-5.htm. Consulté le : 05/04/2015

15. Visite I	33. Toi I	50. Fin
16. Détresses	34. Repentir	Epilogue
17. Nuit		

On ce qui concerne le schéma narratif du roman on remarque qu'il adopte quelques caractéristiques du genre policier, le crime qui déclenche l'intrigue et la quête de la mère qui cherche l'assassin de son fils.

2.1. Le prologue et l'épilogue :

Le roman commence par un prologue, qui est une brève description du monde autour duquel gravite l'histoire. Sous forme d'un poème libre écrit en Italique, le narrateur provoque la curiosité du lecteur, en jouant sur l'anonymat des prénoms et l'ambiguïté, pour y entrer et découvrir ce monde dont il s'agit.

« J'entends, j'entends des pas.

La nuit est profonde et les rues désertes.

*C'est à peine si, sur la masse sombre de ciel,
je peux distinguer la silhouette des bâtiments de
la cité enveloppés de nuit. [...]*

J'entends, j'entends un souffle, un halètement

Une main se pose sur mon épaule. [...]

Il dit, il dit la formule sacrificielle.

Seul s'inscrit en moi le nom de Dieu. [...]

Ya M'ma, ya Yemma !

*La lumière vacille et s'abat en pluie sur les
carreaux disjoints des trottoirs.» (pp.11.12)*

A la fin du prologue, nous sommes devant deux questions : Comment en est-on arrivé là ?, et Qu'est-ce qu'il va se passer ?

Pour l'épilogue, il présente la fin du roman, le narrateur essaie de répéter les mêmes mots et la même structure (poème libre en Italique), presque la même scène du prologue se répète mais elle indique la fin tragique.

«J'entends. J'entends le bruit de leurs pas.

*Ils viennent. Ils arrivent.
 Ils sont là, juste derrière moi. [...]
 J'entends, j'entends leur souffle. [...]
 C'est Hakim qui a détourné mon arme.
 Pourquoi, o mon Dieu, pourquoi ? [...]
 Oh, son visage ! Sa main, sa main qui
 s'accrochait à la mienne. Là, sous mes yeux...
 Son corps qui s'effondre.
 Ya M'ma ! Ya Yemma ! [...]
 Ils sont là...
 J'entends, j'entends le bruit de leurs pas. »*
 (p.p.182. 183)

L'épilogue fait un flash-back sur la scène évoquée dans le prologue et aussi la dernière lettre « 50. Fin » (p.180).

2.2. Fonctions de la lettre :

La lettre est avant tout un moyen de communication, « *Une lettre, de tous les genres d'écrire, est le plus vrai, le plus rapproché de l'entretien ordinaire, et le plus propre surtout au développement de la sensibilité.* »¹, dit Claude Joseph DORAT. La lettre est considérée comme une forme qui permet une franche description des passions et de la sensibilité (la lettre est le miroir de l'âme). Quelle que soit sa forme, la caractéristique de la lettre est d'être un texte adressé. Dans le roman, les lettres ont différentes fonctions (certaines lettres seront le nœud de l'intrigue, d'autres plus accessoires) :

Certaines servent à faire avancer l'action en racontant un événement ou en présentant un personnage. Elles ont une fonction narrative et informative descriptive :

« *Ce matin, j'ai vu le visage de ton assassin. Je ne l'ai vu que quelques secondes. À peine ai-je tenu entre les doigts la photo qu'on venait de m'apporter, qu'elle m'a échappé.* » (p.13),

« *Je vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi.* » (p.21).

¹ DORAT CLAUDE JOSEPH, *Lettres en vers et œuvres mêlées*, Delalain, Paris, 1792, T. I, p. 131

D'autres lettres sont l'occasion pour l'épistolier d'exprimer ses sentiments et de les faire connaître à son destinataire dans le cas du roman. Elles ont une fonction affective :

« *Oui, j'ai la haine. C'est, depuis que tu n'es plus là, mon seul avoir, mon seul bien.* » (p.108)

D'autres ont une fonction satirique. Elles permettent d'instaurer une distance favorisant une critique amusante de la société ou une critique de certaines réalités politiques :

« *Maintenant, je ne veux plus faire semblant. Que m'importent l'opprobre, l'exclusion ?* » (p.86).

Dans une même lettre on peut trouver une ou plusieurs fonctions, tout dépend du choix de destinataire. Dans l'ensemble du roman les lettres qui jouent un rôle dans l'avancement de l'intrigue sont peut nombreuses que les autres lettres dites accessoires ces dernières sont les plus utilisées.

2.3. Auteur, narrateur et narrataire :

a. L'auteur : l'auteur d'un récit est la personne réelle qui entreprend d'écrire l'ouvrage : il possède un nom ou un pseudonyme, un corps, une biographie, une subjectivité. Selon GOLDENSTEIN l'auteur est :

« *La personne réelle qui vit ou a vécu en un temps et en des lieux donnés, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons.* »¹.

L'auteur de roman épistolaire s'adresse au lecteur par le biais des épistoliers. En effet, l'auteur doit faire croire qu'il n'existe pas, et que la relation épistolaire loin d'être fictive est réelle. Dans ce cas Maïssa BEY est l'auteur du roman, on n'y trouve aucune intervention dans le corps du récit.

b. Le narrateur : le narrateur, contrairement à l'auteur, n'est pas une personne réelle : il est seulement une fonction, celle de raconter, il joue l'intermédiaire entre le

¹ GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985, p.29

récit et le lecteur. Bien entendu, le plus souvent, dans le roman classique (balzacien), l'auteur qui écrit l'ouvrage est aussi celui qui en assume la narration, mais ce n'est pas toujours le cas. C'est seulement dans les autobiographies réelles et dans les genres autobiographiques que le narrateur se confond avec l'auteur.

Le narrateur ne se contente pas de rapporter des événements, il les organise en fonction d'une logique propre, le plus souvent l'ordre chronologique de leur déroulement. Différents modes de narration permettent au lecteur de prendre connaissance de l'histoire racontée.

Selon la terminologie de Gérard GENETTE, on distingue *le récit homodiégétique*, où le narrateur s'incarne dans un personnage de l'action, du *récit hétérodiégétique*, où le narrateur est tout à fait extérieur à l'histoire (narrateur invisible). Quand le narrateur est le héros de l'histoire, le personnage principal, le récit est *autodiégétique*.

c. Le narrataire : pour le narrataire, c'est l'instance à laquelle s'adresse le récit. Le narrataire est parfois un personnage fictif, c'est le *tu* auquel le destinataire du récit s'adresse. Construit par la fiction, il a un statut dépendant de celui du narrateur (cas du roman épistolaire, où un personnage écrit à un autre bien précis) mais, le plus souvent, dans le cas du récit classique, la figure du narrataire est effacée. Genette parle de narrataire *intradiegétique*, lorsque celui-ci est incarné par un personnage de l'action, et lui oppose le narrataire *extradiégétique*, narrataire effacé, sans lien avec l'histoire relatée.

Si le narrataire ne se confond pas avec le lecteur réel (la personne particulière qui est en train de lire le récit, mais que l'auteur ne peut naturellement pas connaître), il peut correspondre au lecteur supposé (le type de public qu'un auteur envisage de toucher, caractérisé par une certaine culture, son appartenance à une certaine catégorie sociale, etc.).

Maïssa BEY, dans la rédaction de son récit, choisit d'utiliser une narration à la première personne et le genre épistolaire. Ces choix permettent au lecteur de partager la vision des faits et les émotions du narrateur ; il peut s'identifier au narrateur et avoir l'impression de vivre avec lui ou comme lui les événements.

La ressemblance entre l'auteure et la narratrice produit une confusion de leur

identité dans ce récit à la première personne, puisque le lecteur a tendance à prendre le «je»-narrateur pour l'auteur. Cette confusion devient d'autant plus forte que le récit est rédigé sous forme de lettre, parce que cette forme fournit au récit une dimension de sentiment personnel, de confiance intime et de vie psychologique privée plus vraisemblable que d'autres formes. Dès lors, elles sont susceptibles de provoquer l'assimilation du « je »-narrateur à l'auteur.

Si nous reprenons la théorie de Genette, nous pouvons constater que, dans ce roman, il s'agit de la narration *intradiégétique-homodiégétique*, la narratrice fait partie de l'histoire et il nous guide dans tout le livre, il est l'objet du récit. En plus, la narration est *autodiégétique* parce que la narratrice est en même temps le personnage principal qui est en même temps la destinataire des lettres, elle représenté par le personnage de Aïda.

Pour le narrataire, c'est Nadir le fils, il est *intradiégétique*, il reste présent à travers l'écriture par le narrateur qui s'adresse à lui avec le « tu » :

« *Je vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi.* » (p.21)

2.4. Le point de vue (focalisation) :

Trois types de points de vue (ou focalisations) permettent au romancier d'organiser son récit, en fonction du point de vue qu'il a choisit d'utiliser.

- **Le point de vue zéro :** Le narrateur est le plus souvent omniscient. C'est-à-dire qu'il a une vision d'ensemble de l'espace et du temps romanesques : il connaît tout de ses personnages et fait partager son savoir au lecteur, n'hésitant pas à commenter ou à donner son opinion sur l'action. Le lecteur connaît alors les pensées et les actes, le passé et le présent, comme s'il était situé au-dessus de tout. C'est le « point de vue de Dieu ».

- **Le point de vue externe :** « *où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou ses sentiments* »¹. Les informations données par le narrateur restent en deçà de ce que sait le personnage. (Le lecteur en sait moins

¹ GENETTE Gérard, op.cit, p. 206.

que le personnage). N'est décrit et raconté que ce qui peut être vu de l'extérieur, à partir d'une position neutre.

- **Le point de vue interne :** On parle de « focalisation interne » lorsqu'une scène est présentée au travers des yeux d'un seul personnage.

Cette technique impose des contraintes, mais rend vraisemblables les informations communiquées par le narrateur, puisque celles-ci passent par un point de vue humain limité dans lequel le lecteur peut facilement se reconnaître. Ce procédé, mis en œuvre dans l'intégralité du texte dans des genres comme l'autobiographie, le roman par lettres (épistolaire) ou les mémoires (réels ou imaginaires), etc.,

Le narrateur peut être un narrateur à la 3ème personne du singulier ou un narrateur-personnage avec un récit au « je » et c'est le cas de notre corpus.

Dans *Puisque mon cœur est mort* le point de vue est interne et subjectif, le lecteur en sait autant que le personnage. Le monde est appréhendé de l'intérieur du personnage principale Aïda et tout ce qu'elle ne saisit pas est flou ; le lecteur est plongé directement dans ses pensées.

La narratrice n'est pas omnisciente, parce qu'elle ne connaît pas l'intérieur et les pensées des autres personnages, ce que nous démontrerons en quelques exemples :

« *Qui peut me dire aujourd'hui pourquoi toi ? Pourquoi on te guettait ? Pourquoi il t'attendait ?* » (p.26).

« *Ton père, je ne l'ai jamais vu pleurer. Pas même au moment où on lui a appris la mort de sa mère. J'étais près de lui. Il est resté silencieux, impassible. Figé. Trop affecté pour réagir ? Peut-être... Comment manifestait-il son chagrin ? Impossible de déceler sur son visage la moindre trace d'émotion. Était-il vraiment touché ? Je ne sais pas. Je ne l'ai jamais su.* » (pp.89-90)

« *Dans la matinée, j'ai appelé Hakim. Je cois qu'il attendait mon coup de téléphone.* » (p.162)

« *Je ne sais pas si j'ai réussi à le reconforter (Hakim), à alléger le poids de Sa*

peine. Je l'espère.» (p.163)

D'après exemples précédents, il est évident que la narratrice ne connaît pas toutes les réalités qui sont présentées dans roman. C'est pourquoi elle utilise des verbes et des adverbes exprimant une supposition « *peut-être* » « *Je l'espère* », de ce que les personnages pourraient penser selon elle. De plus elle ne sait pas comment la situation va s'évoluer ; par la suite, elle avoue son ignorance, ou elle cache son incertitude derrière des hypothèses qu'elle exprime pour expliquer les choses.

Ca n'empêche pas la présence de certains passages où la narratrice semble être omnisciente, la narratrice dans ce cas est capable de deviner ce que les autres pensent ou font :

« Ca pourrait être le début d'un roman. Ou la fin. La fin tragique d'un beau roman d'amour. Ah ! je te (le fils) vois ricaner, je t'entends me dire oui, ca y est, tu démarres les chapeau des roues, et comme toujours tu exagères » (p.51)

« Je sais, je sais : tu (le fils) imagines male ton ta pauvre vieille mère en vengeresse impitoyable lancée dans une traque sans merci. J'entends presque ton rire, tes moqueries » (p.133)

« Je suis sûre que tu (le fils) a compris... et que tu m'approuves pas du tout la façon dont je me suis comportée avec ton meilleur ami. » (p.80)

On voit que dans ces passages la narratrice dans son contacte avec son fils, elle est capable de deviner ce qu'il pense, d'une simple raison, parce qu'elle le connaît très bien. Mais elle n'est pas capable deviner s'il s'agissait d'autres personnages.

2.5. La distance (mode narratif) :

L'étude du mode narratif implique l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. La distance permet de connaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations véhiculées. Un récit peut bien entendu contenir des passages de type discours qui rapportent les paroles prononcées par les personnages, selon GENETTE, il y a quatre types de discours qui révèlent progressivement la distance du narrateur vis-à-vis le texte :

- ***Le discours narrativisé*** : Les paroles du personnage sont intégrées à la narration et

sont traitées comme tout autre événement dans ce passage la narratrice raconte ce qu'un autre personnage lui avait dit mais les paroles sont intégrées à la narration, le verbe « *avoué* » est utilisé pour présenter ses paroles :

« *c'est Kheïra qui, la première m'a avoué que toutes les femmes avaient longtemps hésité avant de m'border, intimidées ou plutôt rebutées par mon silence et mon désir perceptible d'isolement,* ». (p.138). Ce type de discours est rarement utilisé dans le roman.

- ***Le discours transposé, style indirect*** : Les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur, qui les présente selon son interprétation, « *elle m'a simplement dit qu'elle les avait ramassées pour toi.* » (p.125).

- ***Le discours transposé, style indirect libre*** : Les paroles du personnage sont rapportées par le narrateur, mais sans l'utilisation d'une conjonction de subordination. Ce choix d'énonciation est susceptible d'établir une certaine ambiguïté dans le propos.

« *Son regard passait au-dessus de moi pour une inspection des lieux. Je suis venue pour te demander... Elle a hésité, consciente que j'étais sur la défensive* » (p.53)

Dans ce passage la phrase « *Je suis venue pour te demander...* » est rapportée sans utilisation d'une conjonction de subordination.

- ***Le discours direct*** : où les paroles sont rapportées directement et signalées par une ponctuation spécifique (guillemets, tirets, retours à la ligne),

« *Il a respiré plusieurs fois, profondément, et a prononcé ces paroles :*

C'est moi qu'ils attendaient. C'est moi qu'ils voulaient... » (p.160)

Deuxième chapitre

L'écriture entre fragmentation et intertextualité

1. L'intertextualité, essai de définition :

La lecture de notre corpus, nous a révélé la présence des formes intertextuelles. En particulier celles de coprésence, telles que : la citation, l'allusion et la référence. Dans cette analyse, nous tenterons de rendre compte aux différentes marques de fragmentation dont les formes intertextuelles font partie. En commençant par parler de l'intertextualité et sa définition donnée par des différents théoriciens.

Abdelwahab MEDDEB écrivait que : « *La créativité pure n'existe pas. Le plus original des textes s'affirme répétition ou au moins inscription neuve s'incrétant dans un déjà-là, page précédemment écrite et sur laquelle décide d'écrire sans effacer ce qui précède, ce qui lui délivre raison d'être* »¹ .

Une œuvre ne naît pas de rien. Tout écrivain vit dans une société, utilise une langue, rencontre des gens, lit et voit d'autres œuvres que la sienne. Il est donc nécessairement marqué par son environnement et son expérience personnelle. C'est ici que prend place la notion d'intertextualité : une œuvre est toujours précédée d'autres textes qui l'influencent et lui donnent une dimension particulière, comme une résonance en écho.

Dans son sens le plus général, la notion d'intertextualité désigne le fait que, dans de nombreux cas (en particulier dans les productions relevant de la littérature ou de la science), un texte donné peut " renvoyer ", selon des modalités diverses, à d'autres textes ou parties de textes déjà produits, voire même à des textes à venir. Ce renvoi à d'autres textes peut s'effectuer de manière explicite, par des citations, des références, des allusions, etc., et il peut s'effectuer aussi de manière implicite, par la mobilisation, éventuellement inconsciente, de mots, de phrases, ou d'entités plus larges, empruntés de fait à d'autres auteurs .

L'intertexte est alors cet ensemble d'écrits auxquels le texte est relié, explicitement ou non. L'intertextualité recouvre des pratiques très anciennes et fortes constitutives de la littérature, la notion est apparue à la fin des années 1960 au sein du

¹ ACHOUR Christine, BEKKAT Amina, *clefs pour la lecture des récits, convergences critiques 2*, Blida, éd Tell, 2002, p.101.

groupe *Tel Quel*¹.

Ses pionniers Mikhaïl BAKHTINE, Julia KRISTEVA, Roland BARTHES, Laurent JENNY, Michael RIFFATERRE ET Gérard GENETTE, qui sont des théoriciens venus d'horizons très divers.

Selon Nathalie PIEGAY-GROS : « *L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation) »*²

- **Julia KRISTEVA** : Le concept d'intertextualité, inventé par Julia KRISTEVA, a pour point de départ l'idée qu'aucun texte littéraire ne vient pas de nulle part. Elle définit l'intertextualité comme une interaction textuelle. Le texte littéraire se constituerait donc comme la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs compris comme des codes utilisés par l'auteur.

*«le mot, texte, est un croisement de mots, de textes, ou on lit au moins un autre mot, texte, chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués.»*³

Cette définition de l'intertextualité emprunte beaucoup au dialogisme défini par Mikhaïl BAKHTINE. Pour lui, le roman est un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter divers composants linguistiques, stylistiques et culturels.

- **Roland BARTHES** : quant à lui, l'intertextualité relève de la subjectivité. En générale, l'intertextualité, dans la conception de BARTHES garde toujours les liens à des notions de base citées par BAKHTINE et KRISTEVA, mais il ouvre par ses conceptions des nouvelles issues pour que l'intertextualité devienne subjective. Pour lui :

« Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture

¹ Une revue de littérature d'avant-garde, fondée en 1960 à Paris aux Éditions du Seuil par plusieurs jeunes auteurs réunis autour de JEAN-EDERN HALLIER ET PHILIPPE SOLLERS.

² PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

³ . KRISTEVA Julia, *Séméiôtiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.p.146-147.

environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.»¹.

- **Michaël RIFFATERRE** : L'évolution de la notion est marquée ensuite par les travaux de MICHAËL RIFFATERRE qui recherche la « trace intertextuelle » à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref.

L'intertextualité est pour lui fondamentalement liée à un mécanisme de lecture propre au texte littéraire. « *L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* »². Il ajoute aussi que :

«Le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire »³

En d'autres mots, l'intertexte apparaît comme une contrainte, car s'il n'est pas perçu, c'est la nature même du texte qui est manquée. Les textes paraissent donc destinés à devenir illisibles ou à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque.

- **Gérard GENETTE** : GENETTE a donné la définition la plus simple de l'intertexte : « *la présence effective d'un texte dans un autre texte* »⁴ . Il forme un nouveau concept qui est : *la transtextualité « une transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire, tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autre texte »⁵*, qui met en relation un texte avec d'autres textes de façon consciente ou non. Selon lui, il existe cinq types de relations transtextuelles :

- **L'architextualité** : et souvent considéré comme la relation la plus abstraite. Elle désigne l'inscription d'un texte dans un genre. Cette relation est essentielle, puisqu'elle détermine la catégorie générique dont relève le texte ; exemple : roman

¹. BARTHES Roland, art. « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 17, Paris, 1985, p. 996-1000.

² GENETTE Gérard, *Palimpsestes, Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.9.

³ PIEGAY-GROS Nathalie, op. cit, p. 16.

⁴ GENETTE Gérard, op.cit, p.8.

⁵ GIGNOUX Anne-Claire, *initiation à l'intertextualité*, éd, Ellipses, Paris, 2005, p.13.

autobiographique, autofictionnel, policier, épistolaire etc. L'architexte rejoint la notion d'archigenre.

- **La paratextualité** : désigne les relations que le texte entretient avec son environnement textuel immédiat c'est-à-dire :

« son Paratexte : titre, sous-titre, intertitre: préface, [...] qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. »¹

Ces composantes sont importantes en ce qu'elles déterminent le choix de l'ouvrage par les lecteurs, leur mode de lecture ; leurs attentes, en ce qu'elles influent aussi sur le sens du texte.

- **La métatextualité** : c'est la relation de commentaire entre deux textes, relation critique. Selon GENETTE la metatextualité décrit : *« la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (...). C'est par excellence, la relation critique »²*

- **L'intertextualité** : pour lui c'est la forme la plus courante. Elle se définit comme : *« relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »³.*

- **L'hypertextualité** : Cette relation en est une de dérivation, qui n'est pas de l'ordre du commentaire. Il y a un rapport d'imitation (ou de transformation) qui engendre quelque chose de nouveau, mais qui ne cache pas ce qui a derrière. Genette nomme le texte « imitant » l'hypertexte et le texte « imité » l'hypotexte. *« J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation. »⁴*

On peut distinguer, d'une manière générale, deux types de relations intertextuels :

¹ GENETTE GERARD, op. cit, p.10.

² *Ibid*, op. cit, p. 11.

³ *Ibid*, op. cit, p.8.

⁴ *Ibid*, op. cit, pp. 15.16.

le premier type est fondé sur les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes, telles que la citation, l'allusion, plagiat et la référence, et le deuxième type est fondé sur les relations de dérivation qui unissent un texte à un autre telles que la parodie et le pastiche.

a. La coprésence : cette relation englobe les formes suivantes :

- **La citation** : GENETTE affirme d'une manière stricte que la citation est l'une des fondements de l'intertextualité par excellence, il la définit comme :

«Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) par la présence effective d'un texte dans un autre, sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, avec guillemets, avec ou sans références précises»¹.

La citation permet donc de repérer le texte de lecture convertis dans le texte écrit, et elle permet de saisir l'importance du choix fait par l'écrivain pour tel ou tel passage convoqué dans son texte. Globalement, la citation doit être repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques, guillemets, les italiques et autres.

- **La référence** : La référence ne figure pas dans la typologie des relations de coprésence proposée par G. GENETTE. Elle a été ajoutée, par Annick BOUILLAGUET.

Dans sa description de la référence, PIEGAY-GROS note qu'elle est : *« comme la citation, c'est une forme explicite de l'intertextualité, mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est une relation in absentia qu'elle établit c'est pourquoi elle privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoque littéralement »²*

- **Le plagiat** : Si la citation est une forme explicite consiste en une reprise d'une unité du discours dans un autre discours, manifeste comme emprunt déclaré et littérale, le plagiat est une forme implicite, qui constitue une reprise littérale aussi, mais non marqué. *« le plagiat constitue une reprise littérale, mais non marquée et la désignation*

¹ *Ibid*, op. cit, p.8.

² PIEGAY-GROS Nathalie, op. cit, p.48

de l'hétérogène y est nulle.»¹, donc c'est une atteindre à la propriété littéraire.

- **Allusion** : Pour GENETTE, l'allusion est l'un des procédés de relations de coprésence qui constitue le mécanisme historique de l'intertextualité et l'article d'allusion intertextuelle. L'allusion est une forme moins explicite que la citation, liée toujours à la condition de la connaissance des textes auxquels fait allusion l'auteur, par le biais d'une reprise de l'un ou de plusieurs éléments ou aspects de l'écriture.

b. La dérivation :

- **La parodie** : consiste à reprendre l'intégralité d'un texte littéraire dans le but de lui attribuer une autre signification, en jouant sur les mécanismes de la langue.

- **Le pastiche** : par sa définition, le pastiche est une imitation du style d'un auteur ou d'un artiste, il remplit plusieurs fonctions : de mémoire, d'humour, d'hommage. Cette imitation vise à reproduire minutieusement les formes et les contours des matériaux langagiers d'un texte littéraire.

2. La fragmentation :

La fragmentation est l'un des éléments poétiques dont l'usage contemporain nous paraît particulièrement intéressant. Lorsqu'il s'agit de la mettre au service de la narration, elle remplit des fonctions-clé.

Le fragment c'est une coupure, un éclat brisé. Alain Montandon le rappelle précisément :

« Le fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En

¹ SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 36.

grec, c'est le Klasma, l'apoklasma, l'apospasma, de tiré violemment. Le spasmos vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque. »¹

Selon Pierre GARRIGUES : « *L'écriture fragmentaire est une technique d'écriture érigée en éthique ; pratiquant tous les genres, elle échappe à tout système et remet en cause toutes les certitudes de la littérature. »².*

Un auteur peut fabriquer ses fragments ; et donner ainsi à son texte une illusion de fragment en passant nécessairement et particulièrement par une typographie différentielle ou par un surcodage des conventions typographiques telles que l'italique, la majuscule, les parenthèses et les tirets auxquels s'ajoutent de nombreux blancs formels qui permettent de séparer chaque séquence ou paragraphe du suivant et de renforcer le caractère fragmentaire du roman.

3. Les différentes marques de fragmentation dans le roman :

3.1. Les intertitres :

Dans le roman chaque lettre est précédé d'un titre dont la fonction n'est pas de simple repérage, mais participe à sa sémiotique avec tantôt une valeur poétique, tantôt une valeur de résumé ou encore une valeur d'indication sur l'identité d'un personnage.

Selon GENETTE : « *L'intertitre est le titre d'une section de livre : Parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil* »³.

Il existe trois sortes d'intertitres : thématiques qui se compose d'un syntagme nominal, rhématiques qui se compose d'indications numériques (désigne ainsi les chapitres qui n'ont qu'une indication numérique, qui doit son sens aux mathématiques.) et mixtes qui allie à la fois des intertitres rhématiques et thématiques.

L'intertitre, ou titre intérieur d'une partie ou d'un chapitre d'un roman entretient

¹ MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 77.

² GARRIGUES Pierre, *Poétiques du fragment, Klincksieck esthétique*, 1995, p.409. Compte-rendu de lecture établi par Martine Marzloff, chargée de recherche, INRP. <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues> . Consulté le 05/04/2015.

³ GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 298.

avec le texte qui le suit, les mêmes types de rapports que le titre. Il peut être entièrement repris par le texte, comme il peut l'être partiellement ou indirectement. En somme, les intertitres sont des outils non-négligeables dans la lecture du roman et l'interprétation de son sens.

Le roman contient des intertitres mixtes qui représentent les titres des lettres, donc l'unité de base est la lettre. Tous ces intertitres sont écrits en caractères romains, sauf un en Italique « 10. *Sad and worried* », la numérotation de ces intertitres est par des chiffres. Les titres des lettres ont des classes grammaticales différentes dans le roman, on a essayé de les classés dans un tableau selon leurs classes grammaticales :

Classe grammaticales	Intertitres
phrases nominales	« 4. Premier jour », « 8. Les unes et les autres », « 10. <i>Sad and worried</i> », « 21. Odeurs de vie », « 25. Quarantième jour », « 38. Odeur de poudre », « 41. Figure libre »
Prépositions	« 49. Après »
Verbes	« 3. Écrire », « 32. Partir »
Adjectifs	« 13. Noir »
Pronoms personnels	« 30. Elles », « 33. Toi I », « 35. Elle II », « 42. Elle III », « 46 .Lui II », « 48. Toi II »
Noms communs et noms propres	« 1. Photo I », « 2. Pleureuses », « 5. Procès », « 6. Mots I », « 7. Photo II », « 9. Larmes », « 11. Folie » « 12. Lui I », « 14. Elle I », « 15. Visite I », « 16. Détresses », « 17. Nuit », « 18. Remords », « 19. Visite II », « 20. Lettre », « 22. Pulsations », « 23. Hakim I », « 24. Rêve », « 26. Le père », « 27. Reconstitution », « 28. Inventaire », « 29. Sangs », « 31. Haine », « 34. Repentir », « 36. Haines », « 37. Mots II », « 39. Nuit II », « 40. Kheïra », « 43. Mots III », « 44. Guerres », « 45. Hakim II », « 50. Fin »

D'après le tableau, on voit que les intertitres renvoient à des sujets différents qui tournent sur le thème générale de la mort et de deuil (Pleureuses, Détresses, Haines, Sangs, Partir, Fin, Folie, Larmes ...), et ils sont brefs (dont la majorité sont des noms communs ou propres). Les deux intertitres sous forme de verbe « écrire. Partir » font un rappel sur la situation de la narratrice qui écrit pour partir du monde et oublier sa douleur.

De plus, on trouve des titres qui se répètent (Photo I, Photo II, et Hakim I, Hakim II...), c'est avec la numérotation romaine que le lecteur comprend qu'il s'agit peut-être d'une suite de la lettre précédente et/ou que cette dernière parle du même sujet.

L'auteure avec ce choix (donner un titre pour chaque lettre), joue sur l'ambiguïté et le suspense du lecteur, c'est la meilleure façon de le mettre dans un état de curiosité, de le laisser se demander ce qu'il y a à l'intérieur de chaque lettre.

Le but du roman épistolaire ne s'agit pas de proposer une suite de lettres sans lien les unes avec les autres, mais de construire une histoire, de mener une intrigue à son terme à partir des différentes lettres. Dans le roman on trouve que les lettres ont une longueur qui se diffère l'une à l'autre il existe même une qui est réduite à une phrase :

« Dans mon carnet, je note, j'accueillir ces mots de William Styron : « Despair beyond despair. » « Une désespérance au-delà de la désespérance » » (p.131)

Mais il faut signaler que l'ensemble des fragments (lettres) finit par constituer un récit cohérent.

3.2. La poésie comme marque de fragmentation dans le roman :

Entre le prologue et l'épilogue, ce sont de véritables poèmes en prose que l'on retrouve parmi les 50 lettres du roman de Maïssa Bey.

« On me parle de réconciliation. On me parle de clémence. De concorde. D'amnistie. De la paix retrouvée, à défaut d'apaisement. À défaut de justice et de vérité.

Alors je cherche.

Je cherche partout.

Dans la trace des sillons sanglants sur les joues des mères.

Dans leurs mains refermées sur l'absence.
Dans le regard des filles violentées.
Dans les gestes hésitants d'un père qui vacille faute de pouvoir
s'appuyer sur l'épaule d'un matin pour affronter le jour.
Je cherche comme on chercherait un brin d'espérance parmi les
herbes sauvages qui envahissent des cimetières.
Dans le désastre des nuits.
Dans les tressaillements des jours.
Dans les silences grevés de cris étouffés.
Dans les ruines calcinées qui parsèment nos campagnes.
Mais je n'entends que le bruit sec des armes que l'on recharge et le
crissement acide des couteaux qu'on aiguise. » (« Mot I » p. 30).

Dans cet exemple, c'est une lettre entière écrite sous forme du poème dans laquelle Aïda s'arrête pour dire un « Mot », dont elle critique la société, le pays, elle exprime ses sentiments, ce regard particulier qu'elle pose sur le monde.

Tous les poèmes écrits par l'auteur sont en caractères romains, mais on peut les distinguer par leurs forme, leurs structure est souvent très travaillée pour être différencier du texte en prose.

3.3. La citation :

Le recours à la citation en temps qu' « *Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* »¹ comme la définit GENETTE, permet aux auteurs des textes littéraires d'illustrer leurs idées, et un moyen pour eux d'argumenter leurs visions des choses, parfois elle est le seul vestige de leurs discours et le moyen qui renforce la valeur esthétique d'un texte donné. Le premier exemple des citations citées dans le roman c'est une citation insérée en caractères romains :

« Pour toi, pour nous, ceci, de Françoise Hân, dans un
texte écrit sur le thème des Fascismes :

« Comment avons-nous laissé le meurtre s'établir à
demeure, disjoindre les mâchoires, hurler ses ordres, ébouler le
langage, que l'écriture en soit remuement de ruines, pelletage

¹ GENETTE Gérard, op. cit, p.8.

de gravats, alignements de blocs méconnaissables, lumière tombant droit sur des monceaux de cadavres, ils noircissent mais ne se changent pas en terre, ils gardent leurs angles, leurs os saillants, ils sont la falaise sans pardon sur laquelle rien ne peut s'inscrire qui ne tombe en cendres.» » (p.154)

La citation dans ce cas est marquée par les guillemets, qui encadrent la citation, mais cette dernière est écrite en caractères romains.

Dans un autre exemple :

« For never cant rue reconciliation grow/Where wounds of deadly hate have pierced so deep. »

(p.122)

La citation est écrite en italique, entre guillemets. Elle est en langue anglaise, l'auteure, dans ce cas, utilise la traduction littérale.

« Jamais une vraie réconciliation ne peut naitre/ Là où les blessures d'une mortelle haine ont pénétré si profondément » (p.122)

De plus, les citations ne sont pas seulement des extrait d'un livre qui est lu. Cela peut être aussi quelque chose qui est écoutée par la narratrice ; Ce sont souvent les chansons qui évoquent ou sont évoquées par les sentiments reliés au thème principal de la mort est le deuil. On donne à titre d'exemple ce passage en langue anglaise écrit en italique :

*« When you were here before
I couldn't look you in the eye
You're just like an angel
your skin makes me cry
You float like a feather in a beautiful world » (p.88)*

3.4. Les emprunts en italique :

L'emprunt se définit comme un « *Processus par lequel une langue s'incorpore un élément significatif (généralement un mot) d'une autre langue ; le terme ainsi*

incorporé »¹. Maïssa bey dans son œuvre utilise la traduction littérale des emprunts pour expliquer leurs sens, on a essayé de donner les explications telles qu'elles sont évoquées dans le roman² :

- « *Bekkayate keddabate* » (p.16) : les pleureuses sont des monteuses. (dialecte algérien)
- « *bid'aa* » (p.16) : une hérésie. (dialecte algérien)
- « *sad and Worried* » (p.40) : triste et soucieuse. (mot anglais)
- « *el m'kass* » (p.53) : les ciseaux. (dialecte algérien)
- « *Meskina* ou *mahboula* » (p.53) : la pauvre ou la folle. (dialecte algérien)
- « *tolba* » (p.85) : récitant rémunérés. (dialecte algérien)
- « *tawjid* » (p.85) : la lecture solennelle du Coran. (d'après cette définition on remarque que le mot signifié est « tajwid », le choix du mot « *tawjid* » reste opaque).
- « *gaçaça* » (p.121) : tribunaux populaires. (qui se prononce « *gatchatcha* », est le nom rwandais pour tribunal communautaire villageois.)
- « *djema* » (p.122) : les assemblées des sages. (dialecte algérien)

On trouve dans le roman des mots empruntés écrits en italique, mais sans traduction ou signification du sens :

- « *Nothing will come of nothing* » : expression en anglais qui signifie « Rien ne peut venir de rien ».
- « *Happy* », « *Angry* », « *Astonished* », « *nasty* », « *joyful* » (p.40) : mots anglais qui signifient respectivement : « heureux », « en colère », « étonné », « méchant », « joyeux » .
- « *Mater dolorosa* » (p.45) : expression latine donner par moquerie, en parlant d'une femme d'une tristesse excessive ou affectée.
- « *Made in china* » (p.63) : expression en anglais qui signifie « fabriqué en Chine ».
- « *Yemma, Ya m'ma* » (p.117) : mot en arabe dialectal algérien qui signifie « maman ».

¹ Dictionnaire de français Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/emprunt/29014>. Consulté le 10/05/2015.

²Nos explications sont mises entre parenthèses.

- « *sit-in* » (p.138) : mot anglais, c'est une manifestation non violente qui consiste à s'asseoir par terre dans un endroit public en signe de protestation.

En somme les mots empruntés de la langue anglaise sont les plus utilisés vu que la narratrice est une prof d'anglais donc le choix de la langue anglaise est évident. La fonction de l'italique est de faire ressortir ces mots et d'attirer l'attention sur eux, et de les distinguer du reste du texte.

Toute langue étrangère (L'anglais, l'arabe, le latin...) insérée dans un texte français (le cas du roman) joue un rôle dans la compréhension du texte, surtout pour le lecteur qui ne comprend pas ces « idiomes »¹.

3.5. Des titres d'œuvres citées dans le roman en italique :

- « *Quelque chose noir* » (p.48) : poème du poète français Jacques Roubaud.
- « *Creep* » (p.87) : chanson du groupe de rock anglais Radiohead.
- « *Sueurs froides* » (p.94) : film du réalisateur britannique Hitchcock.
- « *Les uns et les autres* » (p.96) : film du réalisateur français Claude Lelouch.
- « *Boléro* » (p.96) : c'est une musique de ballet pour orchestre de Ravel.
- « *Paradise lost* » (p.122) : poème épique écrit par le poète anglais John Milton.
- « *Neuvième Valse* » dite « *valse de l'adieu* » (p.135) : musique de valse par le compositeur et pianiste polonais Chopin.
- « *Tears in heaven* » (p.135) : chanson du chanteur britannique Eric Clapton.

Tous ces titres attirent l'intention du lecteur dans un premier temps à travers leur caractère (italique) et dans un autre à travers leurs contenus.

4. La narration et la fragmentation :

La narration épistolaire est, par définition, une narration fragmentée, une narration discontinue qui ne doit sa continuité qu'à l'histoire racontée. L'auteur peut laisser la narration en suspens pour créer une attente chez le lecteur.

¹En linguistique le mot idiome signifie une langue spécifique à une communauté.

Le roman par lettres se définit par l'absence d'un narrateur omniscient. Ce sont les épistoliers qui remplissent le rôle de narrateurs, ce qui favorise une multiplicité de points de vue (sauf dans le cas du roman monodique, on trouve un seul destinataire donc un seul narrateur).

L'écriture épistolaire est avant tout une écriture brisée et fragmentée, la présence des différentes lettres qui se succèdent, donne un aspect de discontinuité. Les mots de Maïssa bey tels qu'ils apparaissent dans le roman-même sont également à évoquer la présence de la fragmentation. «*Je veux donner forme à l'informe par le truchement des mots* » (pp.18.19), «*Je glane çà et là des fragments de détresse.* » (p.154).

La lettre est utilisée dans le roman épistolaire comme un moyen narratif, la disposition et l'enchaînement de ces lettres sont voulus par l'auteur, la narration traditionnelle dans ce cas ne peut être qu'inefficace.

La relation la plus courante entre intertexte et narration, est celle de l'incorporation de la citation dans le récit. C'est également celle qui choque le moins les représentations. En effet, on imagine volontiers la citation comme un fragment, le récit comme un flux continu dans le déroulement de la lecture, ou, au repos, comme un bloc textuel.

Les différentes citations, emprunts, allusions, etc. sont souvent signalés à l'attention du lecteur par l'un des moyens typographiques qui sont généralement l'italique et les guillemets. Tous ces éléments jouent un rôle dans la fragmentation.

Dans le premier chapitre de cette première partie, nous avons essayé de baser notre première partie de notre étude sur la narration et la fragmentation dans *Puisque mon cœur est mort*. Nous avons commencé par le cadre narratif. Le roman s'inscrit dans le genre épistolaire à une voix donc seules les lettres du destinataire peuvent être lues. La voix narrative dans ce cas est limitée à une seule narratrice-personnage, le récit est *autodiégétique* et le point de vue (focalisation) est interne.

Dans le deuxième chapitre on a pu constater que, la fragmentation caractérise le genre épistolaire et notamment notre corpus qui est présenté sur forme des lettres, chacune des ces dernières représente un fragment. Dans la majorité de temps ces fragments n'ont aucune relation l'un et l'autre. La fragmentation dans le roman n'est pas seulement au niveau de la présence des lettres mais on a constaté qu'au sein de chaque lettre la fragmentation vient à la surface à l'aide des formes intertextuelle comme les citations et les emprunts... ce qui nous donne une narration fragmentée et discontinue, mais l'ensemble des fragments finit par construire un récit cohérent.

Deuxième partie

La narration et la mémoire

Premier chapitre

Temps et espace

1. Analyse du temps :

Travailler sur le temps dans un roman a pour but de montrer comment l'auteur incorpore le temps à son intrigue (situer l'intrigue dans un cadre temporel). Étudier le temps dans un roman conduit à évaluer la durée des événements rapportés. Cette durée peut être brève ou au contraire étendue.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, on remarque que le roman ne contient pas des dates précises, sauf quelques indications des jours comme « mercredi » « jeudi », mais ces indications ne suffisent pas pour cerner le cadre temporel. La narratrice raconte les événements sans les situer dans un cadre temporel. Selon GOLDENSTEIN :

« Le temps de la fiction, ou temps raconté, représente la durée du déroulement de l'action. Facteur déterminant, il permet à la fois la transformation des situations narratives et des personnages qui leur procurent un soutien figuratif. Selon les romans, il couvre une période de quelques heures, de quelques jours, d'un mois ou bien s'étend sur des années voire sur plusieurs générations d'une même famille. »¹.

A travers des indices que la narratrice révèle au cours du roman, nous pouvons estimer que l'histoire se déroule vers le début des années 2000, qui marque la fin de la décennie noire en Algérie. Le mot « réconciliation » qui désigne :

« Une loi de « grâce amnistiant » qui a été soumise par le président algérien Abdelaziz Bouteflika avec l'assentiment de l'armée au parlement, qui l'adopte le 8 juillet 1999. Cette loi vise au début à réintégrer dans la vie civile ceux qui ont manifesté leur volonté de renoncer à la violence armée et à amnistier ceux qui ont été impliqués dans les réseaux de soutien aux groupes terroristes durant la tragédie nationale de la décennie noire. »².

¹ GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, éditions J. Ducrot, Paris-Gembloux, 1985, p.106.

²[http://fr.wikipedia.org/wiki/Concorde_civile_\(Algérie\)#Charte_pour_la_paix_et_la_r.C3.A9conciliation_nationale](http://fr.wikipedia.org/wiki/Concorde_civile_(Algérie)#Charte_pour_la_paix_et_la_r.C3.A9conciliation_nationale) consulté le 12/05/2015.

Dans le roman on trouve ce passage dont lequel la narratrice parle de cette réconciliation :

« d'une réconciliation franche est massive. Ceux qui ont protégés par les nouvelles lois leur garantissant l'impunité, ont quitté les maquis pour réintégrer la vie « normale » sont dans le langage courant aujourd'hui, des repentis » (p.119).

On comprend ainsi que la mort du fils était avant la soumission de cette loi plus précisément un jour de « mars » mais l'année reste floue. On trouve après un autre indice c'est date de sept novembre (l'anniversaire du fils) : *« Tu aurais fêté ton vingt-cinquième anniversaire ce soir, sept novembre »* (p.136). On peut dire que l'action entière du roman s'inscrit donc dans une durée d'environ un an (ça reste une durée approximative).

1.1. Le temps de la narration :

Le narrateur est toujours dans une position temporelle particulière par rapport à l'histoire qu'il raconte. Le temps de l'écriture et le temps des événements racontés ne se superposent que rarement : le temps de la fiction excède le plus souvent celui de la narration. Le jeu sur la temporalité constitue donc l'un des ressorts essentiels de l'élaboration du récit. GENETTE présente quatre types de narration :

- **La narration ultérieure :** Dans la narration ultérieure, on raconte l'histoire au passé. On narre des événements qui se sont déjà produits, un récit qui est déjà arrivé. Le passé simple et l'imparfait sont les temps de verbe les plus utilisés avec ce type de narration.

- **La narration simultanée :** Ce qui caractérise cette façon de raconter, c'est que les événements sont narrés en même temps qu'ils arrivent. Ainsi, les actions sont écrites en même temps qu'elles se produisent et les pensées, en même temps qu'elles sont conçues. Le présent est le temps de verbe le plus utilisé dans ce type de la narration, avec le passé composé.

- **La narration antérieure :** Ce type de narration raconte des événements n'ayant pas encore eu lieu. Le futur simple et le futur antérieur sont les temps les plus utilisés avec ce type de narration. Ce genre de narration est plus rarement utilisé. Il abonde

cependant dans les textes du genre horoscopes ou prophéties. Ce type de la narration n'est pas utilisé dans le roman.

- **La narration intercalée :** Elle mélange la narration ultérieure et la narration simultanée. Elle présente une narration ultérieure lorsque le narrateur décrit des événements ayant déjà eu lieu ainsi qu'une narration simultanée lorsque le narrateur partage ses réflexions actuelles. C'est un genre de narration particulièrement fréquent dans les textes littéraires dans lesquels un personnage raconte son histoire. Ce style partage les particularités de la narration ultérieure et de la narration simultanée.

Le roman est marqué par une narration intercalée entre le passé et le présent, on peut tirer des exemples : « *Lorsque j'étais adolescente [...] je m'installais sur une chaise ou dans un fauteuil...* » (p.55) généralement ce type de narration est le plus utilisé dans le roman, les souvenirs et les événements antérieurs caractérisent la narration du roman.

Dans le cas du roman par lettres il est plus difficile d'écrire des lettres au même temps de l'action sauf dans le cas où le narrateur (destinateur) est dans une situation immobile (assis au bureau...), dans le roman on trouve des passages comme : « *Il est la face à moi. Je le vois enfin. [...] Il me regard. J'avance vers lui. Il me regard.* » (p.180). Dans cet exemple on remarque l'utilisation du présent de narration, on peut dire que le narrateur (narratrice) essaye en quelque sorte de raconter la scène telle quelle est pour que le lecteur ressente les mêmes sentiments, et pour créer le suspense et la curiosité.

Le présent de narration s'emploie donc pour rapporter des actions passées en les rendant plus vivantes, il donne une impression de direct, il ne s'agit pas de narration simultanée. Pour la narration simultanée dans le roman, on peut tirer ces exemples : « *là, je dérape. Connaissant ton esprit fondateur, je...Attends, je rectifie.* » (p.27), « *Je suis assise au milieu du salon, sur le tapis.* » (p.176) ...

1.2. Le temps du récit :

A partir du double axe temporel, Genette propose d'étudier les rapports qui se tissent entre le temps du récit et celui de l'histoire du point de vue de l'ordre, de la durée et de la fréquence. L'emploi calculé de ces techniques permet au narrataire (destinataire) d'identifier les éléments narratifs jugés prioritaires par les auteurs, ainsi que d'observer la structure du texte et son organisation.

1.2.1. L'ordre :

La narration ne raconte pas toujours les événements en respectant l'ordre suivant lequel ils se sont déroulés. Cela produit alors une discordance entre le plan de l'histoire (les événements selon leur ordre d'apparition chronologique) et le plan du récit.

GENETTE distingue deux types de désordre chronologique (ou anachronie) ; l'analepse et la prolepse. L'analepse qui signifie le retour en arrière, le narrateur dans ce cas, raconte après-coup un événement, une action qui appartient au passé dans le récit. Pour lui la prolepse, c'est l'anticipation des événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale.

a. L'analepse : dans notre roman, il existe beaucoup des passages qui marquent des analepses, et qui ralentissent la progression du mouvement linéaire du récit. La narratrice se tourne vers le passé à travers les souvenirs ou en racontant des événements antérieurs. Les passages suivants marquent des analepses :

« De quelles profondeurs a surgi cette expression, mordre le couteau ? Tout à coup, je me suis revue le jour de ta circoncision. Ce jour-là, les femmes présentes pour les préparatifs de la fête m'ont placé un couteau entre les dents » (p.117). Dans ce passage qui présente une analepse, la narratrice raconte le jour de la circoncision de son fils.

« C'est bien toi qui allais m'acheter des cigarettes lorsque j'avais, de temps en temps, envie de fumer ! Une habitude prise lorsque j'étais étudiante à l'université. » (p.149). Dans ce passage la narratrice renvoie à un événement de passé (lorsqu'elle était à l'université) qui est antérieur à l'histoire racontée.

b. La prolepse : qui constitue une anticipation d'un événement qui va avoir lieu plus tard dans la narration. Dans le roman, la prolepse est moins fréquente que l'analepse voir absente, en générale dans les romans épistolaires (où l'écriture se fait au jour en jour) elle est rarement utilisée, on a pu relever un exemple :

« Je renferme ces pages, pleine de la conviction que tu m'as suivie, que tu m'as écoutée, et surtout, surtout, que tu seras à mes côtés demain » dans cet exemple la narratrice fait une anticipation de ce qui vient de se passer dans le future (dans ce cas un future proche) *« que tu seras à mes côtés demain »* .

1.2.2. La durée (Anisochronies.) :

GENETTE introduit la notion de la vitesse :

« *On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...]: la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages.* »¹.

L'analyse de la vitesse de la narration passe par la délimitation de trois procédés rythmiques : l'ellipse, la scène et le sommaire.

a. L'ellipse : c'est le fait de passer sous silence un ou plusieurs événements de l'histoire, sans réelle importance. Dans *Puisque mon cœur est mort*, on trouve que l'ellipse se trouve presque entre tout les lettres.

On peut donner a titre d'exemple ces deux passage, l'un marque la fin d'une lettre et l'autre marque le début de la lettre suivante :

« *Il est vrai que ces lettres que je t'adresse et dont je sais vrai qu'elles ne te parviendront jamais me donnent, pour la première fois, l'occasion de me livrer à cet exercice en figure libre.* » (p.150)

La lettre qui suit commence ainsi : « *Assia est venue. Tout à l'heure, Assia était chez nous. Je lui ai fait visiter l'appartement.* » (p.151). Dans ce cas l'ellipse est implicite, sa présence n'est pas déclarée dans le texte, c'est le lecteur qui peut seulement inférer des lacunes chronologiques.

« *Ton regard rivé sur le mien. Ta main refermée autour de mon doigt ton nom pour la première Fois sur mes lèvres* ». (p.136) dans la lettre suivante, la narratrice commence « *J'avance, j'avance. C'est Kheïra qui me sert de pion* » (p.178).

On peut marquer la présence de l'ellipse au sein de la lettre :

« *Mais le plus souvent elle s'éloigne sans attendre ma repense. Au bout de quelques minutes – le record officiellement*

¹ GENETTE Gérard, *Figure III*. Paris, Le Seuil, 1972, p.123.

établi s'élève à deux heures et quinze minutes –, tout engourdie, avec une sensation désagréable de fourmillements dans les mains » (p.56),

Dans cet exemple l'ellipse est marquée explicitement par l'expression « *au bout de quelques minutes* ».

b. La scène : elle rapporte en détail les faits et gestes, le dialogue qui a lieu entre des personnages. Le lecteur suit le déroulement de l'action avec attention car presque tout est raconté. Ce passage présente un extrait d'un dialogue entre Aïda et petit enfant sur la plage :

*« J'ai repris : Euh... non. Un fils... mais il est parti.
Il est resté un moment silencieux.
Tu sais où il est ?
J'ai secoue la tête. Non, je ne savais pas où...
Moi aussi, a-t-il dit brusquement, moi aussi je vais partir. Dés
que je serai un peu plus grand...
Il s'est détourné, le regard perdu vers l'horizon.
Mon frère... il est là-bas. Enfin... on ne sait pas. Il est parti, lui
aussi. Dans une grande barque. Un Zodiac.
Dans une barque ? Et... il est arrivé ?
Personne ne sait. On n'a pas de nouvelle. » (p.113)*

Dans l'extrait la narratrice raconte l'histoire comme en temps réel, ce qui fait que le lecteur à l'illusion que la scène se déroule sous ses yeux.

c. Le sommaire : Une partie de l'histoire événementielle est résumée dans le récit, ce qui procure un effet d'accélération. Les sommaires peuvent être de longueur variable. Dans l'extrait suivant, la narratrice fait une liste des choses que son fils a envie de les recevoir comme cadeaux :

« À dix ans, tu voulais un chien. [...] À quinze ans, tu rêvais d'une chaîne hi-fi, comme celle que venaient de recevoir tes cousins. [...] À seize ans, des Nike. Oui comme ça que tu disais, des Nike, des vrais, pas des imitations. [...] À dix-huit ans, pour le bac, tu avais trouvé toi-même le cadeau idéal : une

mobylette. » (pp.99-100).

Dans ce passage, la durée de la narration est nettement plus courte que la durée de l'histoire.

d. La pause : correspond à un commentaire qui interrompt le cours du récit. Elle peut être le fait des interventions du narrateur qui analyse la psychologie des personnages ou qui commente un fait important pour l'action, ou bien des descriptions. Ce type de pause est le plus fréquent dans le roman, la narratrice l'utilise le plus souvent pour donner ; des commentaires, des descriptions, des analyses...

*« ... depuis trois ans. (Paroles de l'enfant avec lequel elle parle)
Je n'ai pas voulu a ce moment-là rectifier ce que je venais de
dire. Lui expliquer que, non... ce n'était pas vraiment ça...Non.
Je ne pouvais pas prononcer le mot juste. Lui dire : j'avais un
fils et il est ... il est mort [...]*

Et ta mère ? Ai-je demandé. » (pp.113-114).

Dans ce passage la narratrice interrompt le dialogue pour donner son point de vue « *Je n'ai pas [...]* il est mort », puis elle continue le dialogue.

1.2.3. La fréquence :

GENETTE définit la fréquence comme : « *Ce que j'appelle la fréquence narrative, c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse* »¹, donc la fréquence est une relation de répétition entre récit et diégèse. Genette ajoute que :

*« Entre ces capacités de " répétition " des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. »*².

C'est-à-dire qu'un événement est capable de se produire et de se reproduire et de se

¹ Ibid. op. cit. p. 145.

² Ibid. op. cit. p. 146.

répéter. Il y a trois catégories de relation de fréquence :

Le mode singulatif : On raconte une fois ce qui s'est passé une fois ou bien, on raconte plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Le récit dans *Puisque mon cœur est mort* est de type singulatif, la narratrice dans ce cas raconte les événements qui se sont passés une fois, pas de répétition (mais cela n'indique pas l'absence des autres de récit).

Le mode répétitif : On raconte plus d'une fois (répétition) ce qui s'est passé une fois. Dans la dernière lettre du roman, la narratrice raconte sa rencontre avec l'assassin du son fils :

« *Hakim a mis la main sur mon épaule. Et j'ai eu si peur ! Oh oui, si peur !* » (p.181).

Cette même scène va se répétée dans l'épilogue :

« *C'est Hakim qui a détourné mon arme. [...]*

Sa main sur mon épaule.

Je me suis retournée.

J'ai hurlé. Au moment où le coup est paru.

J'ai hurlé. Hakim ! C'est lui, c'est lui qui a détourné ma main. » (p. 183)

Le mode itératif : On raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. « *Depuis que tu n'es plus là je sors chaque matin.* » (p.61). ce passage raconte une fois une scène qui se répète plusieurs fois.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, le temps du narrateur qui nous raconte l'histoire, restent imprécis. À propos de la délimitation temporelle, le narrateur ne nous donne aucuns renseignements concernant la période concrète dans laquelle l'histoire se déroule. Nous avons remarqué des changements dans l'ordre et le rythme de la narration. Le temps du récit n'est pas chronologique mais achronologique comprenant surtout des analepses quand le narrateur parle du passé (souvenirs).

2. L'espace :

Pour notre analyse, nous considérons comme important de traiter aussi la catégorie de l'espace qui est étroitement lié au temps de la narration. Puisque, si le

roman n'avait aucun espace, en ce sens, il ne pourrait pas se dérouler (il est rare de trouver des récits sans ancrage spatial).

Selon Jean-Yves TADIE, l'espace narratif désigne « *le lieu où se distribuent simultanément les signes, se lient les relations et dans un texte, l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »¹. GENETTE pour lui « *[Le lieu narratif pourrait être pertinent], mais pour des raisons qui ne sont pas exactement d'ordre spatial : qu'un récit « à la première personne » soit produit en prison, sur un lit d'hôpital, dans un asile psychiatrique, peut constituer un élément décisif d'annonce du dénouement* »².

2.1. L'espace, entre narration description :

Dans *Puisque mon cœur est mort*, la division du roman en fragments de lettres trouble notre rapport à l'espace romanesque. En effet, l'écriture même des lettres, est mise en scène dans un espace particulier, l'espace ou bien le vide entre ces lettres marque une césure (ellipse au niveau du temps de la narration), qui nous appelle à remettre en question la situation dénonciation (l'espace vécu par la narratrice pendant l'écriture) : la narratrice n'a-t-elle pas changé de lieu ?

Dans *Puisque mon cœur est mort*, la narratrice ne précise pas où elle s'installe pendant l'écriture, les passages qui représentent le lieu où ce fait l'écriture sont peu nombreux, tout comme le temps, le lecteur doit dans ce cas les déduire lors de la lecture.

En générale l'écriture se fait le soir où la narratrice se trouve dans son appartement, dans une situation isolée loin des autres, on joigne des passages où elle montre son endroit :

« *Écoute, écoute, là, pour moi, pour nous ce soir ces mots* » (p.49)

« *Chaque soir j'avance à tâtons sur la page* » (p.39),

« *Ce soir, sur ton bureau, trois coquelicots se balancent sur leur tige* » (p.65).

« *Ce soir, je suis assise à mon bureau. Le pistolet –non le revolver– est posé là, près de moi. Près de cahier où je trace ces lignes.* » (p.133)...

¹ TADIE Jean-Yves, *Poétique du récit*, Paris, Puf, 1978, p. 47.

² GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil coll, 1972, p228.

Les deux dernières lettres et l'épilogue marquent un changement par rapport au lieu de l'écriture, la narratrice n'est plus dans son appartement, elle se trouve sur la plage :

« *Regarde ces main qui trace ces mots sur la plage* » (p.179).

Donc l'espace où se trouve la narratrice pendant l'écriture, se divise en deux espaces, l'appartement qui est un espace clos, où l'écriture se fait loin des yeux c'est aussi l'espace dominant de l'écriture, et la plage qui désigne un espace ouvert, mais on remarque que l'installation de la narratrice dans cet endroit se fait par nécessité. Elle n'a pas eu le temps pour retourner vers son appartement, (après l'assassinat du Hakim) se qui justifie que même dans ce cas la narratrice a chercher un endroit plus ou moins isolé « *je me suis assise contre un rocher* » (p.177), pour écrire ces dernières lettres (le temps que prendre l'écriture peut-être mesurer en une heure voir quelques minutes).

2.2. L'espace entre narration et écriture :

S'intéresser à l'espace d'un point de vue narratologique revient à s'intéresser à la description qui le prend en charge (alors que, du point de vue de l'histoire, l'espace – par exemple la mer, la ville ou le désert– est étudié comme un contenu avec des valeurs symboliques).

Si l'on considère les rapports entre description et narration dans un roman, on constate que les deux notions sont rarement isolées ; elles sont en général associées l'une à l'autre. L'évocation de l'espace, à travers la description peut former un passage assez long et interrompre le cours de la narration. Dans ce cas, elle constitue une pause narrative. Gérard GENETTE formule la distinction entre ces deux modalités de l'écriture en termes d'espace et de temps :

« *La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attache sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme les spectacles, semble suspendre le cours du*

temps et contribue à étaler le récit dans l'espace.»¹

Il ajoute aussi que « *Raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables, qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage.* »²

Dans *Puisque mon cœur est mort* l'histoire se déroule en Algérie dans une ville pas loin d'Alger. L'évocation de la ville d'Alger par la narratrice fait référence à un lieu qui existe bel et bien dans la réalité et permet une meilleure adhésion du lecteur à la diégèse par l'imagination et c'est considéré comme une bonne représentation de la réalité par le procédé de la mimèsis qui donne au récit une certaine authenticité. Mais, la narratrice choisit que les lieux restent anonymes, sauf le nom d'Alger vient à la surface comme point de référence.

On joigne des passages qui indiquent les espaces dans le roman, d'une part pour bien cerner le cadre spatial du roman, d'autre part, pour voir si l'espace est présenté par la narration ou bien la description :

« C'est une sensation étrange – étrange pace que nouvelle – qui m'accompagne au moment où je referme la porte derrière moi, que je descends les escaliers déserts et je me trouve seule devant la porte de l'immeuble encore endormi. A peine ai-je dépassé les derniers bâtiments de la cité que très vite, portée par le vent, l'odeur de la mer me surprend. » (p.61)

« J'ai l'impression, en traversant le village silencieux, de découvrir un tout autre monde. Le petit matin habille les rues d'une quiétude encore brumeuse. L'on sent cependant la clarté toute proche, tapie derrière les cités en construction qui poussent au flanc du village. » (p.61)

« Les premières lumières s'allument aux fenêtres. Des odeurs subreptices de café rôdent autour des maisons. Les chats qui n'ont pas fini d'éventrer les sacs poubelles déposés devant les portes interrompent un instant leur fouille. » (pp.61-62)

« Au coin d'une rue, parfois surgit un chien famélique à la recherche de sa meute. » (p.62)

« Le village finit là où commence le cimetière. Il me faut marcher longtemps, et

¹ GERARD GENETTE, *Frontières du récit*, (Paris, Seuil, 1960), p. 60.

² Ibid.op.cit.

lorsque j'atteins les dernières maisons, les premiers rayons du soleil font monter un poudrolement diaphane au-dessus des terrains vagues tout proches. Je m'arrête parfois, parce que je ne suis pas habituée à ce spectacle. » (p.63)

« Dire qu'un cimetière est d'abord un lieu de repos surprendrait les habitués des lieux. Les abords immédiats sont aujourd'hui investis dès les premières heures du jour, encombrés de dizaines d'étals disposés de part et d'autre du chemin de terre bossué qui mène jusqu'à l'entrée. C'est là que se tient un souk animé, bruyant, odorant, bigarré et surtout très fréquenté. » (p.63)

A travers la lecture du roman, on constate que les passages réservés à la description des lieux sont très minoritaires, sauf dans la lettre « 19. Visite II » où on se trouve devant une lettre qui est presque réservée à la description de la ville qui est un espace ouvert. Dans la lettre, la narratrice décrit le village dé qu'elle sort de son appartement jusqu'elle arrive au cimetière. La description dans cette lettre est subjective, elle sert à traduire les sentiments de la narratrice qui décrit tout en évoquant ses sentiments. Il ne faut pas oublier que dans ces exemples la description a une fonction narrative.

En somme, on peut remarquer que la narratrice n'a pas donné une grande importance au cadre spatiale, pas d'évocation bien précise des lieux. On c'est que l'histoire se déroule dans une ville au bord de la mer, mais où précisément ?, dans le roman, on ne trouve pas des noms des lieux ou des villages pour nous aider.

Deuxième chapitre

Psychologie du narrateur

1. La théorie de la psychanalyse :

Fondée par Sigmund FREUD à la fin du XIXe siècle et au début du XXe (en 1896), la psychanalyse prend en compte les souvenirs, les rêves, les associations d'idées et d'images pour comprendre et dénouer les conflits intérieurs. La définition la plus classique de la psychanalyse est celle donnée par Freud en 1923 :

« Psychanalyse est le nom : 1 / d'un procédé pour l'investigation de processus mentaux à peu près inaccessibles autrement ; 2 / d'une méthode fondée sur cette investigation pour le traitement des désordres névrotiques ; 3 / d'une série de conceptions psychologiques acquises par ce moyen et qui s'accroissent ensemble pour former progressivement une nouvelle discipline scientifique »¹

La psychanalyse est donc une technique et un art permettant la connaissance des mécanismes psychiques inconscients. C'est en effet un procédé d'investigation sur des processus mentaux habituellement peu accessibles. Ce procédé qui utilise principalement la libre association permet de comprendre et de révéler la signification inconsciente de paroles par les lapsus, d'actions par les actes manqués, et de l'imaginaire par les rêves et les fantasmes.

La psychanalyse est également une méthode psychothérapeutique où ces mises en lumière des fonctionnements psychiques apporteront pour la personne qui se soumet à ce travail un mieux être accompagné de changements plus ou moins conséquents dans la vie affective, sexuelle et professionnelle.

Tout d'abord, Freud établit un fonctionnement psychique représenté par 3 instances présentes en l'homme, lesquelles régissent ses comportements, à la fois conscients et inconscients. La première instance, le Ça, qui représente les désirs pulsionnels d'une personne, c'est-à-dire l'accomplissement du désir (besoins ou pulsions) qui tient compte d'aucune règle, norme ou logique, comme le cas des pleurs et des cris d'un nouveau-né. *« De plus, le ça, dans l'Interprétation des Rêves notamment, ne connaît aucune règle, ni de temps ni d'espace, ni d'interdit ; il est seulement régit*

¹ FREUD Sigmund, Psychanalyse et Théorie de la libido, dans *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, PUF, 1985, p. 211.

par sa libido, c'est à dire l'énergie psychique souvent liée à la sexualité ou à l'agressivité, dans le but final d'atteindre le plaisir immédiat »¹. La deuxième instance, c'est le Moi, il correspond à la partie défensive de notre personnalité, il est considéré comme la plus consciente. Le Surmoi, en revanche, correspond aux valeurs morales d'un individu, aux limites qu'il s'est imposées pour bien paraître aux yeux des autres.

Freud découvre ainsi l'existence de certains mécanismes psychiques comme :

Le refoulement : opération par laquelle un sujet maintient dans l'inconscient ou cherche à repousser l'émergence de représentations (pensées, images) liées à une pulsion au nom d'un plaisir qui risquerait d'induire du déplaisir vis-à-vis d'autres instances. Selon Freud « *la théorie du refoulement est la pierre d'angle sur quoi repose tout l'édifice de la psychanalyse* »².

Les complexes : Ce sont un « *Ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscient. Un complexe se constitue à partir de relations interpersonnelles de l'histoire infantile ; il peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites, adaptées* »³. Donc les complexes c'est l'ensemble de représentations, d'affects et de conduites par lesquels l'être humain réagit à la tension qui règne entre les exigences de ses pulsions et l'impératif de sa loi. (Comme le complexe d'Œdipe, de la culpabilité, d'infériorité...).

Le rêve : Le rêve est la réalisation déguisé d'un désir refoulé, parce qu'inacceptable par la conscience. Il est « *la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient* » et le « *gardien du sommeil* » : il empêche l'intervention des désirs non déguisés et inacceptables dans le système conscient, sinon le dormeur se réveillera. Le rêve possède une signification, mais la déformation due au refoulement, empêche le sens d'apparaître clairement. L'oubli des rêves s'explique par le pouvoir de la censure psychique.

La mémoire : Les psychologues distinguent généralement quatre types de mémoire ; le souvenir, le rappel, la reconnaissance et le réapprentissage. Le souvenir

¹PHILOCOURS, *FREUD : le ça, le moi et le surmoi*. <http://la-philosophie.com/freud-moi-ca-surmoi> . Consulté le 05/04/2015.

²FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971, p. 64

³ LAPLANCHE J. ET PONTALIS J. B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Sous la direction de D. LAGACHE. Paris, PUF, 1967, p.72. <http://www.youscribe.com/catalogue/livres/litterature/autres/oedipe-sans-complexe-2481823>. Consulté le 05/04/2015.

implique la reconstitution d'événements ou de faits à partir de signaux partiels qui y sont liés. Le rappel est la recollection (ou remémoration) active et sans aide d'une information du passé. Pour la reconnaissance, elle renvoie à l'aptitude à identifier correctement des stimuli rencontrés précédemment. Enfin, le réapprentissage, qui met en évidence les effets de la mémoire. Il est souvent plus facile d'apprendre une seconde fois un matériel familier qu'une première fois un matériel étranger.

Parler de la mémoire fait rappeler à la notion de l'oubli, qui se définit comme « un état caractérisé par l'apparente absence ou disparition de souvenirs encodés dans la mémoire à long terme d'un individu »¹ en d'autres termes, c'est un processus progressif ou spontané qui fait que l'individu ne peut se rappeler les souvenirs qu'il avait enregistrés. Freud estime qu'il existe des cas où l'oubli est déterminé par le refoulement.

Dans la littérature, Freud affirma que les artistes (comme Léonard de Vinci, dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* en 1910) se servent de leurs œuvres pour projeter dans le monde extérieur des fantasmes inassouvis. Il a introduit le genre narratif en psychanalyse, récit rêves, souvenirs, relation quotidienne etc. en incitant le patient à tout dire, en attachant de l'importance à la remémoration, tout ce dire tend à s'interroger en narration. Convaincu que les œuvres d'art fournissent l'accès le plus direct au monde onirique (rêves) des autres, notamment des hommes du passé (les héros antiques).

Freud a rendu hommage aux artistes qui, à leur tour, ont révélé des processus inconscients et ils ont utilisé la psychanalyse comme outil d'approche de la littérature. Alfred Hitchcock, très impressionné par les théories freudiennes, a utilisé le refoulement freudien comme dénouement dans ses films. « *La Maison du docteur Edwardes (Spellbound)*, dont l'approche de la psychiatrie est aujourd'hui considérée comme naïve, et qui n'est généralement retenu que pour sa scène de rêve, imaginée par Salvador Dalí. En son temps, le film a connu un grand succès et a contribué à faire entrer la psychanalyse dans la culture populaire.»²

2. L'écriture peut-elle être thérapeutique ?

Le rôle du narrateur est essentiel dans l'organisation des événements du récit. Dans *Puisque mon cœur est mort*, un roman qui rappelle la tragédie grecque. Comme le

¹ Petit Robert, 1995, p.1556

² Psychanalyse, Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychanalyse> .

titre l'indique, le sujet essentiel du roman est la situation de la mort vécu par la narratrice. Aïda s'adresse à un absent, le fils est mort, et il ne répondra jamais ; elle est donc condamnée à la solitude « *la solitude est mon seul horizon* » (p.58), sa voix résonne dans le vide ; elle ne parle plus que pour elle seule. Du point de vue psychologique, notre narratrice-protagoniste montre qu'elle a une psychique un peut compliquée, elle représente l'image de la mère brisée par le chagrin et le désir de vengeance. Elle vit seule loin des autres :

« *Moi femme sans homme, sans mari ou tuteur légal, ni père –pour cause de décès prématuré– ni frère* » (p.146)

Elle ajoute aussi qu'elle est : « *la seule femme qui ne porte pas de djellaba et à oser sortir de chez moi (elle) la tête découverte* » (p.138) dans une période marquée par un grand conflit.

La forme monodique dans le roman laisse entendre la voix solitaire de cette femme, dans des lettres souvent pleines de désespoir. Mais pourquoi ce choix ? Écrire pour une personne morte ?!, Aïda justifie son choix d'écriture dès les premières lettres. Un choix, qui est peut être, pour elle, considéré comme le seul moyen pour accepter la mort de son fils et surmonter cette situation.

« *Avant toute autre chose il faut que je te dise pourquoi, pourquoi j'ai décidé de t'écrire [...] je n'écris pas pour me lamenter. Je n'écris non plus pour m'accrocher aux ronces des souvenirs. [...] Je t'écris pour défier l'absence et retenir ce qui en moi demeure encore présent au monde. [...] pour te dire je nage à contre-courant de la douleur qui a failli m'emporter. C'est pour toi que j'essaie de revenir sur la rive.* » (P. 18-20)

On dit que : « *Les paroles s'envolent, les écrits restent* »¹. L'écriture est considérée comme le fil qui respire et bouge des évènements de la vie (ruptures, deuil, naissance, succès, échec...). Certains ont prôné l'écriture comme un excellent moyen thérapeutique, Freud lui-même avait observé que l'écriture permettait d'extérioriser les

¹ Proverbe antique qui aurait son origine dans un discours prononcé par Caius Titus au Sénat romain.

douleurs et les souffrances, c'est-à-dire de les rendre extérieures à soi, elle est donnée sous le nom de « catharsis ».

En psychologie, la catharsis c'est un terme appliqué depuis 1895 à la libération thérapeutique d'émotions responsables de tensions ou d'anxiété. Il a été employé par le collègue de Sigmund Freud Josef Breuer, qui a développé un traitement «cathartique» en utilisant l'hypnose sur les personnes souffrant de symptômes hystériques. Sous l'hypnose, les patients de Breuer ont pu rappeler les expériences traumatiques, et à travers le processus d'exprimer les émotions originales qui avaient été refoulées et oubliées, ils ont été soulagés de leurs symptômes. La catharsis est ainsi le processus, parfois émotionnellement violent, au travers duquel le sujet se libère du refoulement. La catharsis a également été au cœur de la notion freudienne de la psychanalyse, mais Freud remplace l'hypnose par l'association libre.

L'écriture cathartique s'apparente un peu à l'écriture libre qui permet le déversement libre des sentiments et des émotions mais c'est une approche beaucoup plus émotive. L'écriture intervient alors comme un exorcisme de la douleur : disséquée dans l'encre des mots, elle explore la souffrance pour en tirer profit.

Donc une écriture est cathartique, quand on donne libre cours aux sentiments/pensées, c'est comme si on n'est plus conscient quand on écrit, les émotions parlent et la raison se tait, certains disent que c'est une technique d'écriture, d'autres trouvent que ça vient naturellement des fois sans que la personne ne s'en rende compte, quelque chose qu'on ne peut ni forcer ni contrôler.

Dans le roman, on remarque que Aïda était obligée de vivre le départ du fils sans bruit : « *On a voulu bâillonner ma douleur. On a voulu me réduire au silence. M'obliger à vivre ton départ sans bruit, sans éclat, à jouer ma partition en sourdine. Et surtout, me suppliait-on, tu ne dois pas proférer d'imprécation !* » (p.14). L'écriture aide à libérer de toutes énergies bloquées. A revivre les émotions, telles les colères, mais également les souffrances et les révoltes. On peut tirer quelques exemples, où la narratrice exprime ces sentiments :

« *J'aurais voulu crier : Accourez ! Venez à moi pleureuses ! Que déferlent sur moi, sur les rues de la ville, sur tout le pays et sur le monde entier.* » (p.15).

Il y a beaucoup d'expressions qui servent à exprimer les sentiments comme : « *J'ai dû hurler* », « *ô mon fils, pardonne-moi ! Pardonne-moi !* », « *Oui je suis folle* », « *j'ai du mal à écrire ce mot* », « *la douleur dérange. Ou plutôt, c'est le spectacle de la douleur qui dérange* », « *Oh ce goût de larmes dans mes yeux secs !* »... L'écriture dans ce cas remplit pleinement une fonction de catharsis.

Au moment d'un choc, souvent les émotions qui auraient dû s'exprimer sont refoulées. Ce qui engendre un résultat catastrophique : dévalorisation de soi, frustrations, malaise physique et moral. Cette énergie non exprimée détruit l'intérieur. La narratrice dans le roman raconte qu'elle a perdu le sens de la vie, elle oublie les heures des repas « *il arrive même que j'oublie l'heure des repas. Jusqu'au moment où je ne suis prise de crampes. Toute envie de manger, toute sensation de faim ont disparue* » (p.71), elle souffre aussi de l'insomnie. Elle a même cette sensation qu'elle devenue folle.

L'expérience d'une épreuve douloureuse est souvent accompagnée d'un désir d'écriture. Lors de l'acte d'écriture, il est difficile de penser aux souffrances pour les exprimer, et de les ressentir tout en même temps, il faudra des heures voir des jours pour tout écrire. La page blanche est considérée comme les bras d'un ami qui nous laissera pleurer à loisir, en gardant le silence, comme le dit Marguerite Duras : « *Ecrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit.* ».

L'exercice de l'écriture nécessite la concentration et la clairvoyance, deux facultés difficilement compatibles en présence d'une souffrance assez profonde. On comprend alors mieux la situation, ce qui nous permet de la gérer ou de la relativiser.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, on trouve que la narratrice, qui souffre de la perte de son fils, exprime sa crainte et sa douleur d'être la cause de sa mort. Elle porte le poids de culpabilité :

« *je porte aujourd'hui le poids d'une double culpabilité : d'abord n'avoir pas su te protéger, et surtout me dire que je suis peut-être à l'origine de ta mort.* », (p.29).

La culpabilité est une émotion, qui se manifeste souvent par de l'angoisse et/ou une dépression et elle est fréquente lors du deuil comme le souligne Freud. La culpabilité est souvent associée à d'autres sentiments comme le remords. On trouve que

Aïda avait des remords et des regrets de ne pas avoir protégé son fils, des remords qu'elle n'était pas une bonne mère pour son fils, des souffrances causées par le sentiment d'avoir mal agi :

« J'aurais dû, comme toute mère [...] dorée d'un instinct maternel surdéveloppé et soucieuse avant tout de protéger son petit, j'aurais dû te mettre en garde, comme lorsque tu étais enfant. [...] j'aurais dû te répéter toutes les recommandations que répètent chaque instant de chaque jour les mères » (p.59).

Tous ces sentiments sont la cause de vide, le manque de communication avec les autres, elle pense que jamais personne ne pourra vraiment comprendre ce qu'elle vit.

Ce qui rend les choses plus complexes pour Aïda c'est l'assassin (ou plutôt la photo de ce terroriste qui reste graver dans sa mémoire), l'idée qu'il est vivant (et libre) augmente un sentiment de la haine, « *Depuis que j'ai vu en photo, le visage de celui qui a accompli sur toi l'innommable [...] j'ai la haine* » (p.108) elle ajoute que, c'est la haine « *qui me tient debout* » (dit-elle), « *il faut haïr pour vouloir tuer. Il faut vraiment haïr quelqu'un du plus profond de son être pour envisager sa suppression.* » (p.129).

A ce propos, la psychanalyste Marie-Claude DEFORES pense « (qu') *Il est important de distinguer l'agressivité, qui est une pulsion de vie, de la haine, qui est une force de dépersonnalisation... La haine peut prendre les formes les plus socialisées ; elle refuse le nouveau, tourne vers le passé, produit la répétition et dépersonnalise* »¹, et c'est le cas de notre narratrice, qui se penche toujours vers son passé en essayant d'oublier le présent.

Le but de l'écriture thérapeutique est de « se soulager d'un poids ». La lettre permet de se libérer des émotions négatives. Dans ce cas l'écriture laisse couler ce qui vient. Souffrances, colères, passions s'y manifestent en toute douceur car dans le roman l'écriture est une lettre muette ou plutôt une lettre envoyée à soi même.

Pour la narratrice l'acte de l'écriture fonctionne comme une tentative d'incarner l'absent, et de le rendre présent à travers l'écriture :

¹ DEFORES Marie-Claude, *Le chemin de connaissance*, CVR, Gretz, 2005, p. 39

« Tu es dans le geste de ma main qui sur la page trace les lettres, s'applique sur les courbes mais parfois dérape, comme si elle heurtait brusquement quelque ressaut. Ensemble nous « allons au-delà des marges. À tâtons, je déroule le fil. Pour te rejoindre. Mais aussi pour ne pas laisser jaillir le cri. » (p.118).

On trouve des passages où la narratrice parle avec le fils comme s'il est encore vivant :

« Assia. Ce nom ne te dit rien ? Allons, allons, fais un effort ! N'as-tu pas croisé un jour sur ta route quelqu'un qui porte ce prénom ? Faut-il te donner des indices ? [...] tu ne vois toujours pas ? Je continue. ? ». (p.123)

Ou encore, *« je t'entends me dire oui, ça y est [...] bon, je corrige, je vais dire une belle histoire, ça te va ? Donc, laisse-moi continuer : [...] une grande amitié, qui aurait pu un jour... qui sait ? Allez, allez, j'arrête, mais tu permettras que je me pose des questions » (pp.51-52)*

Ces dialogues même s'ils sont le résultat de son imagination, mais ils aident à soulager et oublier l'absence du fils pour un petit moment.

La fin tragique du roman prouve que l'écriture est utilisée pour tracer un chemin, qui mène vers la fin à vengeance. Pour Aïda la vengeance était la seule solution, pour trouver la justice. Ce qui prouve que la démarche thérapeutique nécessite d'autre moyen pour trouver une guérison complète.

2.1. Le travail de la mémoire :

En psychanalyse, le fait de révéler la vérité enfouie, refoulée dans l'inconscient personnel est considéré comme essentiel pour parvenir à guérir de différents troubles. Le fait de raconter, de mettre en mots la blessure, d'explorer le passé et les souvenirs, va avoir un effet bénéfique. L'écriture a ainsi un effet thérapeutique. Soigner par les mots en explorant le passé : c'est exactement la méthode proposée par la psychanalyse. La narratrice fait recours aux événements ultérieurs, la voix narrative révèle quelques éléments importants qui la concernent, des objets qu'elle apprécie, qu'elle admire ou bien des moments qu'elle ne veut pas oublier. La narratrice raconte dans une lettre le

dernier jour avant la mort du fils, on peut tirer ce passage :

« Comme d'habitude. Tu passes devant la porte en sifflotant. Ta seule parade à mes jérémiades. Puis tu reviens sur tes pas. Tu t'arrêtes. En fait, tu ne portes qu'une serviette nouée autour de la taille. Je crie : Va t'habiller ! Tu vas attraper froid ! Tu dis : Pourquoi tu es plongée dans le noir ? Tu appuies sur l'interrupteur sans attendre ma repense. Tu es maintenant dans ta chambre, tu t'habilles. Tu prends ton temps. [...] Et puis, je dois m'occuper du diner. Menu : soupe de lentilles et salade de tomates. Le téléphone sonne. Je ne bouge pas. C'est toi qui vas répondre. Je t'entends parler. J'entends la porte de ta chambre se refermer. » (p.93)

Dans ce passage la narratrice essaye de raconter en détail les dernières heures avec le fils, les phrases courtes, enchaînées qui constituent une mémoire épisodique. La mémoire épisodique est particulière et possède un ensemble de caractéristiques qui sont importantes car elles contribuent à construire l'histoire personnelle.

Les souvenirs de la mémoire épisodique sont forcément personnelles, elles contiennent des informations contextuelles (qui, où, quand, comment) et notamment la date, dans le roman la narratrice précise le jour et la date de l'évènement :

« Jour de mars particulièrement sombre et froid. » (p.92)

« Nous sommes donc mercredi » (p.94).

Janet Pierre propose *« qu'après quelques jours, un souvenir est meilleur qu'au commencement, il est mieux fait, mieux travaillé. C'est une construction littéraire qui est faite lentement avec des perfectionnements graduels »¹*.

Dans un autre extrait :

« À dix ans, tu voulais un chien. J'ai refusé très fermement. Dans un appartement, un chien ? Ah, non ! C'est

¹ JANET PIERRE. 1929. *L'évolution psychologique de la personnalité. Compte rendu intégral des conférences faites en 1929 au collège de France*, Édition de 1984, Paris, Société Pierre Janet.

sale, ça perd ses poils, ça laisse des traces partout. Et même si... je suis sûre que tu ne t'en occuperas pas ! Et puis j'ai peur des chiens. Depuis que je me suis retrouvée face à face avec un chien qui s'était introduit dans notre maison. J'avais six ans. Mais tu as dû l'entendre mille fois, cette histoire... » (p.99).

Ce passage met en lumière une caractéristique importante du souvenir. Dans ce cas la narratrice regroupe deux souvenirs, le premier qui parle du fils, puis, la narratrice évoque un autre souvenir antérieur qui remonte à un évènement de son enfance.

La mémoire pour Aïda ne se concentre pas uniquement sur sa vie personnelle, mais aussi sur le plan littéraire et intellectuel. Son intérêt à la poésie et à la musique, vient à la surface à travers des techniques narratives (la poésie), des références aux poètes, aux écrivains, aux œuvres (comme l'insertion des citations, l'allusion...). Se sont des souvenirs plus au moins collective qui concernent des personnes et des événements célèbres.

Dans cet extrait, la narratrice utilise cette expression comme moyen de comparaison pour mieux exprimer. Ces souvenirs sémantiques constituent la mémoire des mots, des concepts, des connaissances générales sur le monde.

« Un peut comme celles que l'on appelle « les Folles de la place de Mai » en Argentine. On ne pas si tu as entendu de ces mères qui, depuis plus vingt ans, se retrouvent chaque jeudi pour tourner autour d'une place de Buenos Aires dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. » (p.137)

L'oubli est repérable dans plusieurs passages du roman. Lorsqu'il y a remémoration, certains éléments, certaines sensations, sont oubliés. Une des raisons pour lesquelles la narration semble être coupée et interrompue.

On trouve ce passage où la narratrice fait une description de Assia :

« En tombant sur sa robe les larmes faisaient comme une auréole un peut plus foncée sur le tissue. En fait, je ne crois bien ce n'était pas une robe. C'était plutôt un gilet ou un pull. Je me

souviens maintenant avoir noté, sans aller plus loin qu'elle portait un jean et des tennis » (p.50)

Dans l'exemple l'oubli est exprimé de façon explicite par la narratrice, elle explique tout de suite ce trou de mémoire « *une tenue inhabituelle pour la circonstance [...] c'est pourquoi sans doute ce détail s'est logé de ma mémoire* » (p.50). Aïda ne cache pas que son état émotionnel ce jour-là fait qu'elle perde sa concentration : « *mon esprit totalement désorienté tentait désespérément de s'attacher aux détails les plus infimes pour ne pas sombrer* » (p.50).

L'exemple qui suit est tiré de l'avant dernière Lettre où la narratrice se trouve dans un état de choc, on peut le ressentir à travers son écriture :

« Après... après... je ne me souviens plus très bien.... j'ai dû marcher. J'ai dû marcher long temps. [...] je me rappelle seulement que je marchais au milieu des vagues » (p.178).

La narratrice n'a pas encore eu le temps pour se concentrer, ce qui fait que la narration paraît fragmentée. Les parties narratives se caractérisent par une structure complexe qui relie passé et présent (ou passé lointain et passé récent) sous forme de fragments ou des bribes des souvenirs.

2.2. Le rêve :

Dans le roman *Puisque mon cœur es mort*, la narratrice raconte un rêve dont lequel elle est dans une cité ancienne dans le désert on peut voire que l'effet de mémoire peut se refléter même dans les rêves, elle raconte les évènements d'une manière tellement réaliste que le lecteur a la possibilité de les imaginer :

« J'étais dans une cité ancienne. Je marchais au milieu de vestiges à moitié enfouis dans le sable. Était-ce Tombouctou, la cité aux cent trente-trois saints ? Était-ce Thèbes, la cité aux cent portes ? Ou encore Memphis, la cité des sanctuaires ? Nul indice pour guider mes pas. J'étais Aïda, esclave ou princesse, peu m'importait en cet instant ? J'étais Aïda, esclave ou princesse, peu m'importait en cet instant. [...] J'avançais sur

une allée pavée de dalles, bordée de colonnes de marbre blanc strié de coulures rouges. Des colonnes si hautes que j'avais l'impression qu'elles étaient fichées dans le ciel.

Pendant que s'élevait le chœur triomphal, estompant le récitatif d'ouverture de cet opéra que tu détestes tant, tu me répétais cette phrase ; Il n'est pour nous nul espoir en ce monde. C'est ce que me soufflait le vent, une brise légère qui soulevait mes voiles. Dans la splendeur lumineuse de cette nuit, les étoiles tombent en pluie sur ton visage que je tien dans la main. » (p.81)

Avant d'interpréter l'extrait, on doit d'abord comprendre à quoi la narratrice fait référence dans le rêve : « Thèbes », « Memphis », « J'étais Aïda, esclave ou princesse » « chœur triomphal », « opéra », « dalles ».

Toutes ces expressions se réfèrent à "Aïda", l'opéra du compositeur Giuseppe Verdi. Dans cet opéra, Aïda est une esclave éthiopienne retenue en Egypte, mais elle est aussi la fille du roi d'Ethiopie, donc également une princesse. L'opéra raconte qu'elle tombe amoureuse de Radamès, un capitaine de l'armée égyptienne, qui a lui aussi des sentiments pour elle. Les choses se compliquent lorsque le roi d'Ethiopie décide d'attaquer l'Egypte pour libérer sa fille. La guerre se prépare donc entre les deux nations et c'est Radamès qui est chargé de diriger les forces égyptiennes. Aïda est alors déchirée entre son amour pour sa patrie et son amour pour Radamès. Finalement la guerre est remportée par les soldats égyptiens et à leur retour est entonnée la Marche triomphale, appelée dans ce roman "chœur triomphal". Cette expression fait référence aussi au premier jour après la mort du fils (jour de l'enterrement), où Aïda était très affectée par les cris des femmes (les pleureuses) :

« Peut-être, peut-être que grâce à ce chœur de femmes qui de leurs chants fouaillent au plus profond la blessure, tailladent à vif dans la plaie, peut-être que ce cri, ce hurlement de bête blessée à mort qui ne cesse de vibrer dans mon ventre et de se heurter aux parois du silence aurait pu se frayer un chemin et fuser pour bousculer l'ordre du temps, déranger les étoiles avant de se fracasser contre l'indifférence du monde. » (pp.16-17)

Il faut signaler que dans l'opéra, Radamès sera finalement accusé de trahison et lui et Aïda seront emmurés vivants (d'où la référence aux dalles) : les deux amoureux meurent donc ensemble.

Le rêve de Aïda laisse entrevoir qu'elle est perdue, elle n'arrive pas à trouver d'issue à ces problèmes. Cette frontière et cette référence à la mort, l'au-delà, ce monde qu'elle ne peut pas atteindre. L'expression « *les étoiles tombent en pluie sur ton visage que je tien dans la main.* » fait référence à la nuit de son assassinat. En somme, le rêve reflète sa recherche et son désir à revoir le fils, une scène impossible à réaliser puisque physiquement ils sont séparés. Mais ils se rejoignent donc dans ce monde onirique.

Dans cette deuxième partie, nous avons analysé les deux notions de temps et de mémoire dans la deuxième partie. Dans le premier chapitre on a vu que dans *Puisque mon cœur est mort*, le temps et l'espace du narrateur qui nous raconte l'histoire, restent presque imprécis. Nous avons remarqué des changements dans l'ordre et le rythme de la narration. Le temps du récit n'est pas chronologique mais achronologique comprenant surtout des analepses.

Dans le deuxième chapitre, on a essayé de faire une étude sur la psychologie de la narratrice-personnage, notre étude nous a prouvé que l'écriture et la narration dans le roman se font par nécessité d'un soulagement, d'une purification « catharsis », c'est donc une explosion émotionnelle qui se transforme en narration fragmentaire.

Conclusion

Dans les chapitres précédents, nous avons essayé de faire une étude sur la narration dans *Puisque mon cœur est mort*. Nous avons commencé dans un premier temps par cadre narratif, en se basant sur la théorie de la narratologie proposée par GENETTE nous avons essayé d'étudier la structure narrative dans le roman qui, par son genre épistolaire où les lettres forment la totalité du roman, exige une délimitation de la voix narrative.

Le roman s'inscrit dans les romans à une voix donc seules les lettres du destinataire peuvent être lues. La voix narrative dans ce cas est limitée à une seule narratrice-personnage, le récit est *autodiégétique* et le point de vue (focalisation) est interne.

La fragmentation caractérise le genre épistolaire et notamment notre corpus qui est présenté sur forme des lettres, chacune des ces dernières représente un fragment. Ces fragments n'ont aucune relation l'un avec l'autre.

La fragmentation dans le roman n'est pas seulement au niveau des lettres mais on a constaté qu'au sein de chaque lettre la fragmentation vient à la surface sous formes intertextuelles telles les citations et les emprunts... ce qui nous donne une narration fragmentée et discontinue, mais l'ensemble des fragments finit par constituer un récit cohérent.

Nous avons analysé les deux notions de temps et de mémoire dans la deuxième partie, qui sont fortement liées l'une à l'autre. Dans *Puisque mon cœur est mort*, le temps et l'espace du narrateur qui nous raconte l'histoire, restent presque imprécis. Nous avons remarqué des changements dans l'ordre et le rythme de la narration. Le temps du récit n'est pas chronologique mais achronologique comprenant surtout des analepses.

Les retours en arrière, et ce balancement entre passé et présent, à travers la présence des souvenirs, nous a poussé de faire une étude sur la psychologie du notre narratrice-personnage, notre étude nous a prouvé que l'écriture et la narration dans le roman se font par nécessité d'un soulagement, d'une purification « catharsis », c'est donc une explosion émotionnelle qui se transforme en narration fragmentaire.

Bibliographie :

- ACHOUR Christine, BEKKAT Amina, *clefs pour la lecture des récits, convergences critiques 2*, Blida, éd Tell, 2002.
- ARON Paul, DENNIS Saint-Jacques, VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004.
- BARTHES Roland, art. « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 17, Paris, 1985.
- CALAS Frederic, *Le roman épistolaire*, Nathan, Paris, 1996
- DEFORES Marie-Claude, *Le chemin de connaissance*, CVR, Gretz, 2005.
- DORAT Claude Joseph, *Lettres en vers et œuvres mêlées*, Delalain, Paris, 1792, T.I,
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971.
- FREUD Sigmund, Psychanalyse et Théorie de la libido, dans *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, PUF, 1985.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972,
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- GENETTE Gérard, *Frontières du récit*, (Paris, Seuil, 1960.
- GIGNOUX Anne-Claire, *initiation à l'intertextualité*, éd, Ellipses, Paris, 2005.
- GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985
- HERMAN Jan, *Le Mensonge romanesque. Paramètre pour l'étude du roman épistolaire en France*, Leuven University Press, Leuven, 1989
- JANET Pierre. 1929. *L'évolution psychologique de la personnalité. Compte rendu intégral des conférences faites en 1929 au collège de France*, Édition de 1984, Paris, Société Pierre Janet.
- KRISTEVA Julia, *Séméiôtiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- ROUSSET Jean, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris, 1973.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001
- TADIE Jean-Yves, *Poétique du récit*, Paris, Puf, 1978.

Sitographie :

- PHILOCOURS, *Freud : le ça, le moi et le surmoi* <http://la-philosophie.com/freud-moi-ca-surmoi> . Consulté le 05/04/2015.
- FERREYROLLES Gerard, *L'épistolaire, à la lettre*, Littératures classiques, 2010 (N° 71), p. 5-27 URL : www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2010-1-page-5.htm. Consulté le : 05/04/2015
- LAPLANCHE J. ET PONTALIS J. B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Sous la direction de D. LAGACHE. Paris, PUF, 1967, p.72. <http://www.youscribe.com/catalogue/livres/litterature/autres/oedipe-sans-complexe-2481823> . Consulté le 05/04/2015
- PIERRE GARRIGUES, *Poétiques du fragment*, Klincksieck esthétique, 1995, p.409. Compte-rendu de lecture établi par Martine Marzloff, chargée de recherche, INRP. <http://litterature.enslyon.fr/litterature/dossiers/poesie/ecrituresfragmentaires/pierre-garrigues>. Consulté le 05/04/2015.
- Les Francophonies en Limousin, Maïssa bey. <http://lesfrancophonies.fr/BEY-Maissa>. Consulté le 10/01/2015.
- Psychanalyse, Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychanalyse> .
- Dictionnaire de français Larousse. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/emprunt/29014>. Consulté le 10/05/2015
- Wikipidia : concorde civile en Algérie . [http://fr.wikipedia.org/wiki/Concorde_civile_\(Algérie\)#Charte_pour_la_paix_et_la_r.C3.A9conciliation_nationale](http://fr.wikipedia.org/wiki/Concorde_civile_(Algérie)#Charte_pour_la_paix_et_la_r.C3.A9conciliation_nationale) . Consulté le 12/05/2015.

Dictionnaire :

- Petit Robert, 1995

Résumé :

Dans la première partie Nous avons vu que le roman *Puisque mon cœur est mort*, comme son titre indique, est écrit à la première personne, ce qui veut donc dire que la narration est confiée à un narrateur qui est un personnage du roman. La narration se fait donc d'une manière subjective. La subjectivité dans notre corpus devient troublante, puisque on se trouve devant un récit fragmenté où les lettres font la première caractéristique de cette fragmentation. De plus, les poèmes, les citations, les emprunts, les rêves..., que nous trouvons tout au long du récit, brouillent et interrompre le cours de la narration et laissent pour le lecteur la tâche de reconstituer l'ensemble de l'histoire à partir des fragments.

Dans la deuxième partie, nous avons constaté que le retour vers le passé, et les bribes des souvenirs et de la mémoire qui caractérisent le roman, font que le temps soit anachronique, mais la lisibilité du texte n'est point affectée même si la linéarité de la narration n'est pas respectée. Maïssa BEY dans son roman, se base sur l'état psychique de son narratrice-personnage qui exprime ses pensées, sa douleur, ses craintes et sa mélancolie tout au long du roman, ce qui nous a poussé à faire une étude sur ce côté psychique et son effet sur la narration.

Abstract:

In the first part of our work, we have seen that the novel *Puisque mon cœur est mort* “*Since my heart is dead*” as its title suggests, is written in first person, which therefore means that the narration is entrusted to a narrator character in the novel. As a result, the narration has a subjective manner. Subjectivity in our novel becomes troubling, since we are faced with a fragmented narrative where the letters are the first characteristic of this fragmentation. Moreover, poems, quotes, borrows, dreams ... that we find throughout the narrative, blur and interrupt the course of the narrative and leave to the reader the task of reconstructing the whole story from this fragments.

In the second part of this memoir, we found that the return to the past, and snatches of memories that characterize the novel, make that the time becomes anachronistic, but the readability of the text is not affected even if the linearity of narration is not respected. Maïssa BEY in her novel based on the mental state of his narrator-character who expresses her thoughts, pain, fears and her melancholy throughout the novel, makes us concentrate about this side and his effect on the narrative way.

ملخص :

في الجزء الأول من هذا العمل، رأينا أن رواية "لأن قلبي قد مات" *Puisque mon cœur est mort* كما يوحي لنا عنوانها، مكتوبة بضمير المتكلم ما يعني أن السرد يُعهد إلى سارد متمثل في شخصية من النص، ونتيجة لذلك، فإن السرد يتم بطريقة ذاتية وليست موضوعية. الذاتية في الرواية تصبح أكثر إرباكاً، لأننا نواجه سرداً مجزئاً ومتقطعاً، حيث أن الرسائل هي السمة الأولى من هذا التشرد والتجزؤ. علاوة على ذلك، القصائد، التنبهات، الاقتراض، والأحلام... التي نجدها في جميع أنحاء الرواية، تقطع مسار السرد وتترك للقارئ مهمة إعادة بناء أحداث الرواية كلها من هذه الأجزاء.

في الجزء الثاني من هذه المذكرة، وجدنا أن العودة إلى الماضي، واسترجاع الذكريات التي تتميز بهم الرواية، جعلوا من زمن السرد زمناً متقطعاً وغير منتظم، ولكن هذا لا يؤثر على مقروئية النص أو الرواية على حد سواء. اختارت ميساء باي في روايتها أن تعتمد إبراز الحالة النفسية للرواية التي تعبر عن أفكارها، وألمها، طوال الرواية مما جعلنا نركز على هذا الجانب ومدى تأثيره على السرد.

Biographie de Maïssa BEY :

Maïssa BEY de son vrai nom Samia Benameur est née dans un petit village à Alger. Son père, combattant du FLN, a été torturé et assassiné par les militaires français en 1957 durant la guerre. Passionnée de lecture, elle fait de brillantes études à Alger, d'abord au Lycée Fromentin puis à la Faculté des Lettres. Elle s'installe ensuite à Sidi-Bel-Abbès où elle enseigne le français. Mère de quatre enfants, Aujourd'hui, elle réside toujours à Sidi-Bel-Abbès où elle anime une association culturelle de femmes algériennes : « Paroles et écritures », créée en 2000, dont l'objectif est d'ouvrir des espaces d'expression culturelle.



Maïssa BEY explique l'utilisation de choix de ce nom de plume : « *C'est ma mère qui a pensé à ce prénom qu'elle avait déjà voulu me donner à la naissance (...) Et l'une de nos grand-mères maternelles portait le nom de Bey. (...) C'est donc par des femmes que j'ai trouvé ma nouvelle identité, ce qui me permet aujourd'hui de dire, de raconter, de donner à voir sans être immédiatement reconnue* ». ¹

Maïssa BEY a écrit plusieurs romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, des poèmes et des essais, dans ses œuvres, elle tente de briser les secrets et les tabous de l'histoire et de la société algériennes, c'est « une femme qui écrit sur et pour les femmes ». Elle a été l'invitée des Belles Etrangères Algérie en 2003. Elle a reçu en 2005 le grand prix des libraires algériens pour l'ensemble de son œuvre, et le prix de l'Afrique Méditerranée-Maghreb 2010.

Œuvres de Maïssa Bey :

Romans :

- *Au commencement était la mer* (1996).
- *À contre-silence* (1998).
- *Cette fille-là* (2001).
- *Entendez-vous dans les montagnes* (2002).
- *Surtout ne te retourne pas* (2005).

¹Les Francophonies en Limousin, Maïssa bey. <http://lesfrancophonies.fr/BEY-Maïssa>. Consulté le 10/01/2015.

- *Bleu, blanc, vert*, (2006).
- *Pierre, Sang, Papier ou Cendre* (2008).
- *Puisque mon cœur est mort* (2010)
- *Hizya* (2015)

Nouvelles :

- *Nouvelles d'Algérie* (1998)
- *Sous le jasmin la nuit* (2004)

Théâtres :

- *Tu vois c'que j'veux dire ?* (2013)
- *On dirait qu'elle danse* (2014)
- *Chaque pas que fait le soleil* (2015)

Essais :

- *L'une et l'autre* (2009)

Poèmes :

- *Sahara, mon amour* (2005)

Autres

- *L'Ombre d'un homme qui marche au soleil, Réflexions sur Albert Camus* (2004).